yeni sinema

sinema dergisi • mart - nisan 1969 • 7,5 lira



yeni sinema 28 - 29

yıl 4 Sayı 28 - 29 mart - nisan 1969

içindekiler

yeni sinema — türk sinematek derneği'nin yayın organı, aylık sinema dergisi — sahibi TSD adına şakir eczacıbaşı — sorumlu yazı işleri yönetmeni hüseyin hacıbaşıoğlu — teknik sekreter tanju akerson — yazı kurulu hüseyin baş, cevat çapan, onat kutlar, tuncan okan, giovanni scognamillo — dergide yayımlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz — yönetim yeri, mis sokak, 12, şerif han, kat 3, beyoğlu, istanbul — tel 49 87 43 — ankara temsilciliği abdullah nefes — ankara bürosu mithatpaşa cad., 48/9, birlik apt., yenişehir — tel 12 00206 — yazışma p. k. 307 beyoğlu, istanbul — sayısı 4, yıllığı 48 tl. — dizgi : yönet — baskı ahmet sarı matbaası — kapak baskısı yenidoğan matbaası — son baskı tarihi 11/Nisan/1969

artık bir genç sinema var!

Çok değil, bir kaç av önce piyasa dışı bir sinema, **bir yeni sinema** yaratma yolunda kısa film denemeleriyle kavgalarını sürdüren bir avuç gencin GENÇ SİNEMA adı altında tek formalık «mütevazi» bir dergi çevresinde örgütlenmesi olayı sırasında YENİ SİNEMA'nın bir başyazısında şu satırlar göze çarpıyordu «Genç kuşakların taviz vermez, gerçekçi, çıkargözetmez, halk yararına, devrimci ateşidir yeni ellere devredilen. Şimdi sayıları az bu genç sinemacıların, bu gözünü budaktan dilini dudaktan sakınmaz yazarların. Usta değiller, olanakları kısıtlı, paraları yok. Ama gerçek sinemayı çıkarcılara tutsak eden duvarlarda bir küçük gedik açmayı başardılar yani başladılar işe.» Sözü edilen başlangıç, duvarda gedik açma süresi sırasında Genç Sinema günlük siyasal akışın sonucu kendini birden birkaç ay öncesinden bambaşka bir ortamda buluverdi. Genç sinemacıların kameralarıyla bir siyasal olayın gerçek yüzünü saptamaları bir anda Türkiye'de parlamentosundan TRT'si ne kadar çeşitli kurumlarda yeni bir sinemacı topluluğunun, yeni bir sinema anlayışının varlığını duyurdu. Bu duyuruşun ne denli güçlü olduğunun en iyi kanıtı politikacıların içine düştükleri telâştı. «Genç Sinemacılar yeni bir sinema'yı ancak devrimci bir eylem içinde oluşturabilir, güçlü temeller atabilirler. Genç Sinemacıların yaptıkları ve yapacakları belgesel filmler böyle bir temelin kurulmasında en önemli rolü oynayacaktır.» (Üstün Barışta, GENÇ SİNEMA sayı 6) Üstün bir güç karşısında Genç Sinemacıların başarmaya çalıştıkları eylem, ürünlerini geleceğin ışıklı günlerinde verecek bir savaştır. Ve Genç Sinemacılar bu savaşın gerillalarıdır. Ellerinde onaltılık, sekizlik kameraları, dişlerinden tırnaklarından arttırdıkları filim kasetleriyle yürüyeceklerdir. Taksim'de gericiler bir 31 Mart mı plânlamaya çalışıyor, elinde silâh/kamerası ile genç sinemacı oradadır. Fabrikada haklarını almak için grev mi var, genç sinemacı oradadır. Bir madende işçiler mi kurşunlanmaktadır, kamerası hazırdır genç sinemacının. Hakları olan toprağa köylüler mi el koydular, genç sinemacının belgeci gözü açılacaktır orada. Büyük kitlelere eğlence mi gereklidir, genç sinemacı gerektiğinde yaptığı filmleri ücretsiz olarak onların ayağına ulaştırıp köy - köy, kahve - kahve eğlendirecektir. onları.» (Altan Yalçın GENÇ SİNEMA sayı 6).

Genç Sinema bugün kuşkusuz siyasal niteliğini kısa sürede ortaya koymuş, kendini bu yönden kabul ettirmiş durumdadır. Ama bir yeni sinema yaratma olayı için elbette yeterli değildir bu. Başka bir deyişle siyasal nitelik bir **yeni sinema** olayının bütünü içinde bir parça, bir etken olabilir. Yalnızca sinema - göz anlayışını sürdüren başarılı bir haber, aktüalite filmciliği ile yetinmeyecektir Türk Genç Sineması, yetinmemelidir. «Etkili bir film gerektiğinde kitleleri ayağa kaldırarak eylem içine atabilir bir anda. Etkili film ise halkımızın içinde bulunduğu yaşama koşullarını dileğetiren ve sorunlarına çözüm yolu arayan... onları, bir yerde, harekete geçirebilecek ögelere sahip demektir. Kısacası, sinema halk için eğitici ve ondan da çok, itici güç olarak gereklidir.» (Algın Saydar, GENÇ SİNEMA sayı 6) Böyle bir sinemanın gerçekleşebilmesi için yalnızca belgeci - göz (ne denli sanatsal kaygularla hareket edilirse edilsin) anla-

yışını sürdürmek yetmeyecektir. Sorunu bir yabancı ülkenin bizden çok ileri bir aşamada bulunan sinemacısının, Glauber Rocha'nın şu sözleri ile geliştirelim «Sinemacılar eleştirel bakışın yeterli olmadığını biliyorlar iyice. Halk kendisini koltuktan zıplatacak başka bir şeyle karşılaşmalı. Kimilerinin dediğinin aksine, sorun ulusal ile evrensel kavramları arasında değildir. Gerçek sorun, kendi yetersizliğimizden yola çıkarak yaratmaktadır. Sanatın, öncü akımların uluslararası bir üslûbu olacak, bu yüzden üçüncü dünyadaki üslûbların gelişmesi için tek öge yaratma'dır. Yaratma da yapımın, üretimin yöntemi işlemiyle başlıyor. Ve yaratmanın dialektik özgürlüğünde biçimini buluyor ve dağıtımın taktiği ve stratejisinde kendini gösteriyor. Kültürel seçkinlik ve yaratma isteğinde olan sinema hangi düzeyde olursa olsun, siyasal sonuçlara varır.»

Sinema - göz Genç Sinema'ya insanları yaşadıkları dünya ile yüzyüze getirme olanağı sağlayabilir. Ama insanların önlerine tarihsel değişim süreci için de bir **yeni sinema** koyamaz. Bu **yeni sinema** ise genç sinemacıların kameralarıyla taradıkları dünyayı **yeniden yaratmalarıyla** mümkün olacaktır. Sözünü ettiğim bir sinemasal yaratmadır.

T. A.

Sinematek Haberleri

Ünlü İtalyan sinemacısı **Pier Paolo Pasolini**'nin Sinematek'in davetlisi olarak yurdumuzu ziyaretini geçen ayın en önemli sanat olayı olarak nitelendirebiliriz rahatça. Filmleri gibi konuşmaları da büyük ilgi ile karşılanan sanatçının basında da uzun uzun sözü edildi. Türkiye'de film çevirme tasarıları olan **Pasolini**'nin Sinematek'deki basın toplantısını gelecek sayımızda bütün ayrıntıları ile yayınlayacağız. Böylece sanatçının basında özetlenerek çıkan ilginç görüşlerinin daha aydınlık bir biçimine kavuşacağını umuyoruz.

Mart aynı programı **Mamma Roma, Kral Oedipus** adlı filmleri gösterilen (**Aziz Matta'ya göre İncil** sansür kurulunca hristiyanlık propagandası yapıyor gerçesiyle yasaklandığından oynatılamadı) **Pasolini**'den sonra **Genç Alman Sineması toplu gösterisi** ile devam etti. Edgar Reitz'in **Yemek Zamanları,** Johannes Schaaf'ın **Dövme,** Ulrich Schamoni'nin **Her Yıl Gene Beraber,** Michael Veerhoven'in **Birleşme,** May Spils'in **Sadede gel, Sevgilim,** Alexander Kluge'nin **Sirk Cambazları** adlı filmleri Genç Alman Sineması'nın özelliklerini, genel eğilimini yansıtan yapıtlardı. Nisan ayı programı ise **Çağdaş İngiliz Sineması**'nı yakından tanıtma açısından oldukça soyurucu sayılabilir. **Özgür Sinema** akımından **O Dreamland, Mamma Don't Allow, We Are The Lambeth Boys** gibi öncü kısa filmlerin yanısıra Tony Richardson'ın **Look back in Anger,** Lindsay Anderson'ın **This Sporting Life,** Karel Reisz'in **Morgan it's a Suitable Case for Treatment** adlı uzun metrajlı yapıtları gösterilecektir. Bu arada yurdumuza gelecek olan ünlü **Sight and Sound** dergisinin yönetmeni **Colin Ford** filmleri sunacak, açık oturumlara katılacak, konferanslar verecek, **Çağdaş İngiliz Sineması**'nı daha yakından tanımamızı sağlayacaktır.

III. Hisar kısa film yarışması

III. Hisar Kısa Filim Yarışması bu yıl 20 - 29 Haziran tarihleri arasında Robert Kolej'de yapılacaktır. Yarışmaya en geç kayıt ve filim teslim etme tarihi 17 Hazirandır. Bu tarihten sonra hiç bir filim yarışmaya katılamaz. Yarışmaya reklâm filimleri dışında 8 ve 16 mm. de sesli veya sessiz, konulu belge ve karton filimler katılabilir. 35 mm. kamera ile yapılmış bir filmin 16 mm. kopyası ile yarışmaya katılınamaz.

Yarışmanın ön jürisi 20 - 23 Haziranda toplanacak, yarışma ise 25 - 29 Haziran tarihleri arasında yapılacaktır. Ön jüri elemelerine seyirci alınmıyacaktır. Ön jüride elenen filimler yarışma sırasında ayrı bir gösteride sunulacaktır. Bu yılki yarışmada verilecek ödüller şöyledir :

8 mm.	Birinci	Bronz Burç ve Robert Kolej Öğrenci Birliği ödülü 1500 TL.
	Mansiyon:	500 TL.
16 mm.	iBrinci	Bronz Burç ve Robert Kolej Sinema Kulübü ödülü 2500 TL.
	Mansiyon:	1000 TL.

Yarışmaya katılacak olan filimler madeni muhafaza içinde İadeli taahhütlü veya kıymetli emtea ibaresi ile gönderilebileceği gibi, şahsen kulüp merkezine de teslim edilebilir. Kutunun içine konacak bir kartta yarışmacının ismi, yaşı, mesleği ve adresi yazılacaktır.

Robert Kolej Sinema Kulübü yarışfaya katılan filimler üzerinde herhangi bir hak iddia edemez, filimler sahiplerine Temmuz ayının ilk haftasında ödemeli olarak postalanacaktır.



CİA'nın I no. lu ihraç malı

Mr. FREEDOM

William Klein ve son filmi

«Mr. Freedom» (bay özgürlük)

— İçinde, Dr. Freedom tarafından tüm dünyaya belirli bir özgürlük değişkeni armağan etmekle görevlendirilmiş Mr. Freedom'ın bulunduğu bir filmdir.

— İçinde, burnu ünlü bir Fransız devlet adamını anımsatan dev yapılı bir lastik bebeğin, bir süperfransızın bulunduğu bir filmdir.

— İçinde, Seine'in sol kıyısı için kendisine garanti verilmesine sevinen bir mujiğin bulunduğu bir filmdir.

— İçinde mujiği revizyonizmle suçlayan bir çinadamının, kocaman sarı ejderhanın bulunduğu bir filmdir.

— Cassius Clay üzerine orta uzunlukta iki film çekmiş olan ve «Polly Magoo» adlı konulu filmi çevirmiş olan William Klein'ın, Paris'teki bir amerikalının filmidir.

Mr. Freedom (John Abbey) ve mujik arasındaki zirve toplantısı. Mr. Freedom bir Kennedy kadar sevimlidir ve bir futbolcu gibi giyinmiştir. Mujik kalender ve Fransız kültüründen hoşlanan, sünger yumuşaklığında bir Rustur. Hayalbilim unsurları olduğu gibi günümüz dekorlarına oturtulmuş Mujiğin baş ikametgahının bir metro durağı olduğu gizlenmiyor William Klein'ın filminde siyaset örneğin Alfred Jarry'nin Übü oyunlarında olduğu gibi farklılaşmış bir biçimde canlandırılıyor. Kuzey Vietnamlıların sokak tiyatrolarından da esinlenilmiş.

Mr. Freedom dünya çapındaki bir çeşit CİA'nın ajanıdır. Detroit'teki bir zenci ayaklanması sırasında bir hıristiyan olarak işe karışır ve siyahlara çalmamak gerektiğini gösterir. Yemek yemekte olan bir aileyi öldürür. Bunun üzerine şefleri kendisiyle ilgilenirler, Fransa'ya yollarlar. Fransa'da o sırada Freedom taraftarları Kaptan Formidable'ı kaybetmişlerdir. Kaptan Formidable'ın (Müthiş Kaptan) karısı Freedom'u Fransız freedomcularıyla tanıştırır. Mme. Formidable'ı Fransız tiyatro ve filminin «hanımefendisi» («Geçen yıl Marienbad'da», «Muriel», v.b.) Delphine Seyrig oynuyor. Başka rollerinde sinirli ve düşünceli olan Seyrig Klein'in filminde son derece bayağı - Klein siyasi olguları reklamcıların dilini kullanarak yansıtıyor, Godard'ın siyasi olguları film klişeleri biçiminde vermesi gibi.

— Filmin ilgi çekici yanı bu alaylı abartmaların olguları yer yer çok iyi canlandırmış olması.

William Klein'ın filmi aylarca Fransız kontrol dairesinden (örtülü bir sansür kurumu) çıkamadı.

William Klein ile Söyleşi



"Kuzey Vietnam'daki sokak tiyatrosunu örnek aldım,,

Soru: Filminiz ABD de başlıyor

Klein: Detroit'in bir zenci mahallesinde, bir ayaklanma sırasında. Mr. Freedom, Dr. Freedom'ın başkanlığını yaptığı dünya çapındaki bir çeşit CİA'nın ajanıdır. Bir hıristiyan olarak işe karışır ve siyahlara çalmamak gerektiğini gösterir. Yemek yemekte olan bir aileyi öldürür. Bunun üzerine şefleri kendisile ilgilenirler ve New-York'a çağırırlar.

Daha sonra asansörde bir elin düğmeler üzerinde gezindiği görülür, çeşitli katlardaki firmaların isimleri okunur: «General Motors», «Unilever»... Dr. Freedom en üst kattadır.

Soru: Bu kez de, «Loin du Vietnam» adlı kısa filminizde olduğu gibi, çarpıtılmış ve renkleri bile bile değiştirilmiş televizyon resimleri kullanmışsınız.

Klein: Evet, tıpkı General Westmoreland'i «Loin du Vietnam» için televizyondan çektiğim gibi. Dr. Freedom hiç bir zaman etiyle kemiğiyle karşımıza çıkmıyor, hep televizyonda gözüküyor. Bürosundaki bütün duvarlar çeşitli açılardan çekilmiş fotoğraflarını yansıtan ekranlar gibi. Ajanları Dr. Freedom'ı kol saatlerine takılı bir televizyon aracılığıyla herzaman görebiliyorlar. Ajanlar daha sık rastlanan telsiz yerine televizyon kullanarak birbirleriyle bağlantı kuruyorlar.

Soru: Demek Fransa'da işbaşında gördüğümüz Mr. Freedom aslında Dr. Freedom'ın adamı. Bana verdiğimiz özete bakılırsa filminizin en önem-

li noktalarından birisi amerikalıların ahlâk anlayışı: Söz konusu olan ister Vietnam ister ABD deki zenci sorunu olsun, haklı olduklarına iyi niyetle inanan amerikalıların anlayışı. Pek çok amerikalı haklı olduklarından eminmiş gibi görünüyor.

Klein: Pek tabii Mr. Freedom'da amerikalıların bütün kusurlarını bulmak mümkün, ama istenirse - biraz kıt olmakla birlikte - iyi niteliklerini de. Mr. Freedom bir western kahramanına benzemektedir. «El Dorado»'yu alın: John Wayne hiç bir ceza görmeden önüne çıkan herkesi öldürebilmektedir. Film seyirciye hiç bir şekilde John Wayne'in haklı olup olmadığı üzerinde düşünme fırsatı vermemektedir. Karşı çıkanlar öldürülür o kadar. Hem de öylesine mükemmel bir biçimde ki, seyirci bu ölümlere sevinir. Adamlar öldürüldükçe seyirci neşelenir, ve alkışlar. Öldürenlerin vicdanları rahat olduğu gibi, alkışlıyanların vicdanları da rahattır.

Soru: Seyircinin Mr. Freedom'a western kahramanına gösterdiği tepkiyi göstermesinden korkmuyor musunuz, onu sevimli ve hoş bulmasından?

Klein: Sanmam, çünki ben westernlerden çok daha ileriye gidiyorum. «El Dorado»'nun seyircileri öldürmeyi eğlenceli buluyorlardı. Oysa Mr. Freedom daha zalim. Mr. Freedom'ı gördünüz... hiç de öyle korku uyandıran bir görünüşü yok, tam bir amerikalı kahraman, ünlü amerikan kahramanlarının örneğin Burt Lancaster'in ya da Marlon Brando'nun çizgisinde bir oyuncu bulmak benim için çok önemliydi. Bu oyuncu aynı zamanda bir «canavar» olmalıydı. Film seyirciyi öyle hazırlıyor ki, bir western filmi seyredermiş gibi tepki gösterebileceği sahneler geldiğinde şaşırıyor seyirci. Bir takım sadistçe sahneleri hoş bulmuş olduğunu keşfediyor. Sanıyorum, mutlaka bunun farkına varacaktır, zehirlenmiş olduğunu anlıyacak, uyanacak ve kendine dikkat edecektir. Her halde Mr. Freedom klasik western ve polis romanı kahramanlarından çok daha zalim olduğundan, herkes anlatılmak istenenin ne olduğunu anlıyacaktır.

Soru: Bildiğimiz üç filminizde de kahramanlar aşırı derecede abartılmışlar, ilk kahramanınız zaten kendisi öyleydi; Cassius Clay'ın abartılmaya hiç ihtiyacı yoktu. «Polly Magoo» da oldukça abartma vardı.

Klein: «Polly Magoo» gine de oldukça renksiz bir kişilikti, yalnız fazlasıyla



tipikleştirilmişti. Mr. Freedom'da herşey inanılmaz bir biçimde abartıldı, Guignol'-da, groetsk tiyatroda olduğu gibi, «büyük Guignol» havasında politik bir filim oldu Mr. Freedom.

Soru : Ama sorun burada öteki filmlerinizde olduğundan çok daha ciddi...

Klein : Biliyor musunuz... «Loin du Vietnam» dan bir örnek alalım. Kuzey Vietnam köylerindeki tiyatro sahnelerini hatırlıyor musunuz? Orda kişiler kuklalar biçiminde canlandırılıyordu, son derece stilizeydiler ve kesinlikle belgesel değildiler, örneğin Johnson bir soytarı olarak canlandırılıyordu.

Sanıyorum, birşeyi çok açık seçik anlatmak istersek uluslararası, herkesin anlıyacağı bir dil kullanmalıyız. Bir takım ayrıntılara sapılmadan anlaşılacak bir biçimde. Sanıyorum bu filmi herkes anlıyacak. İngilizce ve Fransızca bilmeyenler bile % 90 ını anlayacak. Bu önemli bir avantajdır. Özellikle konu ciddi olduğundan, dil uluslararası olmalıdır. Kuzey Vietnam'-daki tiyatro sahnelerinin dışında bir örnek de «Bread and Pupets» —bu oyunu Aubervilliers'deki ilk barikat gecesinde seyrettik.

Soru : Ben görememiştim. İlk barikat gecesiydi—hatırlıyorum... Bana telefon etmiştiniz.

Klein : Aubervilliers'nin sorunu da Kuzey Vietnam'daki oyuncuların sorununun aynıydı. İşçiler ve öğrencilerle dayanışma içinde olunduğu bildirilmişti ve harekete tiyatronun sağladığı imkânlarla etkin bir biçimde katılınmak isteniyordu. Fabrika ve sokaklarda dev kuklalarla günlük politik olaylar canlandırılıyordu. Oyunun peşinden işçilerle yapılan tartışmalar dolaysız tiyatronun —fars tiyatrosunun, büyük Guignol tiyatrosunun— daha verimli olduğunu gösterdi.

Soru : Belki bu türün alışılmış tiyatro ve sinema yorumlarına oranla daha egzotik bir çekiciliği olması da önemli.

Klein : Seyirci yığınları filme kendilerini kolaylıkla «kaptırırlar». Klâsik sinema da seyirciyi zehirleyip uyutmak için





bütün olanakları kullanır. Ben kendi grotesk sahnelerimle buna karşı çıkmaya çalışıyorum.

Filminin asıl konusu Mr. Freedom'un bir süperinsan olduğu ve bu insanla savaşmak gerektiği. Filmin son cümleleri Che Guevera'dan : süregelen sosyal düzeni biriki grevle değiştiremeyiz, ne de bir milletin biriki gün hiddetle ayaklanıp düzeni tehlikeye sokmasıyla. Uzun, zor bir mücadeleye girmeliyiz. Filmin konusu da bu. Mücadele etmek şart, başka türlü başarı elde edemeyiz. Filmin sonunda Mr. Freedom tüm Fransa'yı ele geçiriyor, ve ülkenin yarısını yakıp yıkıyor. Gine de halk kendisine karşı ayaklandığı için yeniliyor. Mr. Freedom «yenilmez» değildir, çünkü ne için ne savaştığını bilmiyor.

Soru : Paris olaylarıyla ilgili belgesel sahneler kullandınız mı?

Klein : Evet, filmin sonlarında —Çekim işlerine şubatta başlamıştım ve hemen Mr. Freedom'a karşı bir direnme cephesi kurdum, anti-freedomculardan meydana gelen. Hikâyenin bir savaş ilâhı, bir süperfransız tarafından yönetilen geri kalmış bir Fransa'da geçmesine karar vermiştim. Mr. Freedom'a karşı direnen bir gurubun ağırlığı olacağı gibi yalnızca görünürde kalan bir superfransızın da yalnızca görünürde kalan direnmesi olacaktı. Ama sonradan bunlar Fransa'da aşağı yukarı gerçekten oldu. Herzaman Amerikan aleyhtarı bir politika güden De Gaulle'ü Johnson son günlerde desteklemeye başladı— iyi şanslar dileyen telgrafı hatırlayın. Gine de politik gelişmeler filmde olduğundan farklı oldu, çünkü Fransa az gelişmiş ülke değildi. Devletin çökmenin eşiğine gelmesi gine devletin çökmeye hazır ve çürük olduğunu gösterir. Eğer yığınlara yön verecek güçlü bir muhalefet olsaydı, sanırım iktidarı alabileceklerdi.

Soru : Evet, De Gaulle gerçekten çekilmeye hazır görünüyordu. Michel Droit' la yaptığı televizyon görüşmesinden de bu anlaşılıyordu. Üstelik ilk çekilmek isteyişi de değil bu.

Klein : Evet, çekilmek istediğini söylüyordu. Önemli olan herkesin onun bu tehditi savurmasından korktuğu. Dini bir yanı var bunun. Büyükbaba ilk konuştuğunda herkes «Büyükbaba yaşlandı, yoruldu,» dedi. Ama ciddi olarak kızıp tehdit ettiğinde herkesin ödü koptu. Yalnız ondan değil, kendilerinden de kendi yetersizliklerinden de korktular. Aynı şey pek çok fabrikada da oldu. İşçilerin fabrikaları kendilerinin yönetmesi söz konusu olunca pek çoğu bunu beceremiyeceklerini itiraf ettiler. Aslında gülünç bu, çünkü zaten ülkenin varoluşunu çalışarak sağlıyan işçiler. Üretimci yığın, teşekkür edip aradan çekiliyor, kendisine güveni yok, kendi kendisini yönetebileceğine inanmıyor. Böylece babacan bir büyücü tarafından yönetilen bir gölge hükümet ortaya çıkıyor.

Soru : Filminizi daha sonra yapsaydınız, fantastik üslûbunu değiştirir miydiniz?

Klein : Ne münasebet. Aslında filmimde Mayıs Ayaklanmasını gösteren sahici sahneler var. Ama bunların yalnız bir tek yerde, Mr. Freedom'a karşı girişilen direnmenin gösterildiği yerlerde bir anlamı var. Sahici sahneler çoğunlukla fazla açık değildirler, hem de çok çeşitli yorumlanabilirler. Bir örnek vereyim Bir kaç gün önce işlerini yeni baştan düzenleyip, verilere uymak isteyen devrimci bir gurubun toplantısını çekmiştim. Bu çektiklerimi seyirciye olduğu gibi gösterecek olsam, hepsi şaşırır, kimse birşey anlamaz. Halkın Mayıs olaylarından anladığı insanların sokakta çarpıştığıydı. Barikatlar kurulduğu, polisle dövüşüldüğü hatırlanacak o kadar. Gerçekte ne olup bittiğini halk anlamıyor.

Soru : Gösteriler sırasında epey film çekmiştiniz.

Klein : Herkes grev yaparken, film reformu üzerine düşünürken ben çekmeyi tercih ettim. Ne olup bittiğini görmek istiyordum, bir odaya kapanıp kalmak istemiyordum. Sorbon'a yakın oturduğum için sokak kavgalarının ve barikatların içindeydim. Quartier Latin'de oturan herkes, ya da grev yapan her işçi bizzat olayları yaşadılar.

Film, günümüzün geniş ölçüde "gazetesi" olabilecek durumdadır, ama bu gazete yapıcılarına kavuşmamıştır daha. En elverişli koşullar altında çalışarak Film gazetecisi olma çabası gösterenlerden biri de **Godard**'dır. Başkalarının soluğu çoktan tükenmiştir. Gençlik dalgalanmalarının tek kalkındırıcı Filmi, **Kluge**'nin "**Abschied von gestern**/Düne vedâ" filmidir.

Genç Alman Sineması Ve Peygamberleri / Klaus Kreimeier

«Kişi, iş gücü olarak aldığımızda, bir meta ise, kendini meta durumuna getirmeyi gereksinmez. Kendi benliğinin bu oluş tarzı, ne denli belleğine girerse, diyelim ki, üretim örgütünün ona yakıştırdığı oluş biçimi kendisince ne denli bir anlam kazanırsa ve kişi ne denli proleterleşirse, o denli yüksek oranda meta ekonomisinin soğuk nefesini duyar olur, o denli de kendini meta halinde görmek durumu ortaya çıkar.» Bunları yazmış olan Benjamin'e göre 19. yüzyılın Paris'li boşgezeri tipini ortaya çıkarmış olan küçük Burjuva sınıfı, artan orandaki proleterleşme durumuyla birlikte «yaşama» bilincini de kurbanlarına yükleme yönündeki tarihsel oluşum adımını atmak üzere bulunmuştur. «Bir çok kişi, günün birinde, iş güçlerinin bir meta strüktürüyle kabardığını kaçınılmaz olarak göreceklerdi ancak söz konusu gün daha gelip çatmaımştı.» O günün yaklaşmakta olduğunu görenlerse, zamanlarını eğlenceyle öldürmeğe bakıyorlardı. Bununla birlikte söz konusu sınıfın zevkleri, bir sınıfın zevke düşkünlüğü oranında daralmaktaydı. Bu zevk, sözü geçen sınıf tarafından kavranabildiği oranda geniş sınırlı olmuştur. Zevki uzmanlık katma çıkarmak istediğinde, metalaşma duygusunu yabana atmaması gerekiyordu. Kendi bilincine göre de sınıf olma kaderinin verdiği ön - duygudan gelen heves ve kuşku içinde, bu duygunun tadını çıkarmak zorunluğundaydı. Sonunda itilip kakılmışlarla tenbellerin bile farkına vardıkları bir sınırlamayla bu duyguya karşı gelmek durumu ortaya çıkmıştır.» Benjamin'in bu sözlerinin yansıma olarak anlama sunulması denecek olursa, tarihsel bir aşamanın fenotipi olarak ve «baskıcı hoşgörü» yü restore ederek kurtarmaya bütün gücüyle yönelmiş bulunan bugünün «Avâre»sinin nerede ve ne biçimde bulunduğunu kavramaya yakınlaşmış oluruz. Bolluk içinde yüzen toplum, küçük burjuvaziye ötedenberi özgürlüksüzlüğünün bir türü, 'proleterleşmekten uzaklaşma' yutturmacası ve böylelikle aldananların kendi geleceklerini belirtmekten vazgeçmelerini, inandırma manevrasını geliştirmiştir. Aşırı üretim ve çılgınca tüketim bayrağı altında antromorf bir dönüşüm almış bulunan 'Meta Ekonomisi', aldatılmış

olan kişiyi, artık itici 'soğuk hava' dalgasına tutmamakta, ve ona 'gelmiş bulunmak' duygusunu koruyacak 'çekici konularla' karşı çıkmaktadır.

Politik bir faktör olarak çoktan beri saptanmış bulunan bir düşünüş öne sürülebilir ki, o da gerçekte yalnız oransal bir «depoperizasyon» olan proleterleşmeden uzaklaşma durumunun önemli ölçülerde bilinç kaybına yol açtığıdır Anlama eğrisi denilebilir ki, gülünç bir biçimde devrim öncesi çıkış noktasına doğru geriye bükülmektedir. Başka bir deyimle kişinin iş gücü durumunun çözülmesi ve bir meta olarak kalması programının hemen hemen tamamlandığı devrede, hakları bu denli kısıtlanmış olan kişi, üretim örgütünce kendisine yükletilmiş bulunan «Var olma tarzı»nı giderek daha az anlar olmuştur. Buna karşılık «yeniden metalaşma» durumuna gelmesi, artık kişinin kendi çabasına kalmıştır.

Meta ekonomisi, bu olayı kişiye fetişizm ve estetikleşmeyle de güzelce yutulacak bir lokma gibi kolaylaştırır Nitekim bugünkü Op ve Pop kültürü, yarının aldanmışlarını böylelikle avucuna alır ve burada da kendi sınıfının öncüsü gene başıboş kişidir. Başıboş, gene «gören»dir ve gene hamarat bir sınırlamayla ve zevkini çıkararak metalaşmaya öncülük etmektedir. Yalnız aradaki keskin ayırım, başıboşun bugünkü sınırlamasını gelecekteki sınıf bilincine borçlu olması yolundaki «önsezi»si değil, solmuş bir sınıf bilincinin zehirlenmiş «ard duygusu» olmasıdır. Günümüzün başıboşu «Par excellence» bir ard tadıcı olan Baudelaire'den başka türlü bir kişidir. Özellikle devrimci bilinç, ona göre, çıkacak fırsata uygun olarak açığa vurulan savunulan ya da alınan «İskendervârî» bir «acaiplik»ten başka birşey değildir ve birine miğdesini bulandıran melankoli, ötekine 'herşeyin yıkılacağı' falanca günün işaretçisi, bir üçüncüye uzun süreden beri özlemi çekilen «Dünya Cenneti» gibi gelir.

Bu üçüncü kişinin durumu, hiç olmazsa desteksiz yorum bakımından Ernst Wendt tarafından ele alınmıştır. Bu kişi, parlak bir apendiks halinde gelecek Çağ bakımından olan düşüncelerini önümüze sermek için - bilerek ya da bilmiyerek - filmin yorumunu dev gibi bir yanlış yola yönetmiştir (kaldı ki, bu durum - sözün gelisi yerdedir de, Filmler şöylece görüp geçmeğe itelerler, sinemanın en kötü yanı bile değildir bu). Wendt'e göre 'Blow up' filmi, yeni bir narsist çağın bilerek gelmekte olduğunu yansıtan ilk filmdir. Nitekim «Thomas» bu (görüntü) evreninde dolaşmakta, onun içinden geçmekte ve tadarak, keyifle, cömertçe ve ciddi olmaksızın bu evrenden alabileceğini almaktadır. Çok istenen bu duruma erişmek için, ne yapmak gerektiği düşünülürse, amacın hiç de pek uzakta olmadığı görülür, çünkü Film bir Ütopyanın daha önce doğrulanmış olan bölümlerini göstermekte, bir yaşantı biçiminin bir yaşam moralinin ve kısacası evrenimizin teknolojik gelişmesine uygun olarak çoktandır verebileceği her şeyin elde edilebilmesini mümkün kılacak oranda verilmesini dile getirmektedir. Bütün bilmeceleri çözebilecek bir koşul tümcesi söz konusu o lmakla birlikte, düşünce burada kesilmektedir. «Her şey'in, yâni «Neyin?». Arkadan gelmesi gereken ya da gelen tümce, düşüncenin açıklamadan çekindiği gizlediği duruma işaret etmektedir : Sosyal ve politik durum üzerinde karşıt deneye! «Tümceği tamamlamak gerektiğinde' yaklaşık olarak şöyle demek yerinde olabilir Toplum durumu elverseydi, teknolojik bakımdan yeniden zevk ve safa aşamasını ele almamız gerekirdi, örneğin üretim koşulları, yalnız Thomas gibi bir kaç imtiyazlının» keyifle ve tadını çıkarırcasına sadece kendisi tarafından yansıtılan çoğaltılmış bir meta evreninden geçecek yerde, şimdiye değin onu yalnız hazırlamış olanlar da bu kulis büyüsüne tam olarak paydaş olabileceki gelişmiş olsaydı. Wendt, bu ilişkiyle Marcuse'yi hatırlamış ve vicdanında bir burkulma duymuştur, çünkü Marcuse, ötekinin ileri sürdüğü Wendt spekülasyonlarını 'ideoloji' olarak açığa çıkarabilirdi. «Belki» diyoruz, fakat bütün bunlar Dutschke'nin metodlarının yanlış

olduğunu gösteren belgelerdir «Blow up». Dutschke'siz işe başlamak gerekiyor, ama nasıl? Nitekim Wendt de şu ya da bu biçimde bir açıklamada bulunmak zorunluluğunu duyuyor ve diyor ki «Korunmak alanında propagandayla hazırlanmış toplum kültürüne bilinçli olarak seslenmek gerekir,» tüketim, tüketim ve gene tüketim.. Ya da koşulsuz ama bilinçli olarak kapitalizm yasalarına boyun eğmekle onu yok etmek... Ya da herşey yıkılıncaya değin tüketimde bulunmak.

Olaylar çok hızlı gelişiyor hele yazıyla birşeyler anlatmağa kalınca. Ben bunları yazarken, odamdaki televizyonda kuşkulu, sıkıcı şeyler görüyordum. Berlin 'Barış ve Özgürlük' uğruna ayaklanmıştı. Schönberg Belediye Dairesinin balkonunda, bizim 'Eski Rejim' duruyor, Batı Berlin, kasılmış, kararlı bir halde siyasal 'reşitliği' elinden alınmış, fakat bu sistemin girdisi çıktısı yönünden uyanmış bir azınlığa karşı olan kin duygularını körüklemeğe ve bu azınlığın uygulamalarına boyun eğmek istemeyenleri yönetmeğe çabalıyordu. Günter Herburger, bu arada Berlin'deki şubat olaylarını anlatmış, filmlerimizin bu gerçek karşısındaki umutsuz güçsüzlüklerine değinmişti. Herburger de, gelişmeler sonucunda gerilerde kalmıştır. Arada Oberhausen gelişmiş, Costards'la «özellikle değer taşıyan» filmle siyasal gerçeklerimize karşı koymağa çıkan gerçek bir olaganlığı ortaya atmıştır : Kişilerin ve kurumların yerici yayınlarla çökertici bir duruma getirilmeleri! Bu gibi gammazlıyıcı sayılacak durumlar, Ceza kanunlarıyla cezalandırılmayı, bilerek göze almak demektir ancak ceza kanunuyla korunmuş olan siyasal olayların, gerçekte «müstehcen» oldukları, düşünme çatışmalarında görülebiliyordu.

Bizdeki 'Asketik' dünya düşmanlarının, görünürde bizim dünyamız ve kişileri seven ortamımız için, ancak cinayetlerle karşı konabileceği isteğinde bulunmak hevesinde oldukları, Berlin'de ünlü Paskalya öncesi perşembesinde ortaya çıktığında, Oberhausen daha gerilerdeydi. Dünya düşmanlarının sokağa döküldükleri, canları bahasına kör bir çevreye bugünki düşmanlığın nereden geldiğini ve gerçekte kimin kamu güvenliğini bozduğunu anlatmak isteyince, Hükûmetimiz, potansiyel olarak ötedenberi ne durumda bulunduğunu ortaya koymuştur : Polis Devleti... Baskı, Kabalık olarak bünyede duyulur hâle gelmiştir.

1968 paskalyasında Herburger'in 'Berlin Model'i, 'Federal Cumhuriyet' oldu. Gerçek, bugün bir film dergisinin olabileceğinden daha hızlıdır, diyeceğim filmler tarafından geride bırakılamaz. Bugün ve haftalarca sinema kapılarında biriken göstericilerin 'emniyet kuvvetleri' tarafından çevrilerek coplandığı sıralarda, **Engelchen, mit Eichenlaub und Feigenblatt, Zur Sache Schaetzchen** ve benzeri dramcıklar gösterilmektedir. Film, günümüzün geniş ölçüde 'gazetesi' olabilecek durumdadır, ama bu gazete yapıcılarına kavuşmamıştır daha. En elverişli koşullar altında çalışarak Film gazetecisi olma çabası gösterenlerden biri de Godard'dır. Başkalarının soluğu çoktan tükenmiştir. Gençlik dalgalanmalarının tek kalkındırıcı filmi, Kluge'nin **Abschied von gestern** (Düne vedâ) filmidir.

Ama bu film, daha ancak iki yaşına bastığı halde - 1968'de - işi bitmiş, bayatlamış, ve bir arkeolojik kalıntı durumuna girmiştir.

Gelecek, daha da ağır basıyor. Önümüzdeki bir çok genç Alman filmlerini ve bunları eleştirecek olan yazarları, kendi yapıtları üstüne yazılar yazacak olan yöneticileri düşünüyorum. Bunlar - yaklaşık olarak - şöyle diyeceklerdir : «Ön koşul çekici görünüş, doğal canlılık, uluslararası Tip.» ve gene eş sözler : «Şaka yapıyoruz.. kamera önünde çekici, ilginç yüzler (giysiler, gösteri etkileri». Eckhart Schmidt'in «Jet Generation», üstüne söyledikleri. Klaus Lemke'nin **Flipperautomaten** ı anımsıyorum, ve biliyorum, biri çıkıp şunları söyliyecek Yüzeceğiz bu dalganın üstünde Herşey yıkılıncaya değin...

Çev : Adalet CİMCOZ



GENÇ ALMAN SİNEMASI

Basın
Dosyası

1962 yılında genç Alman sinema sanatçılarından bir grup Oberhausen kısa film gösterileri sırasında yeni Alman sinemasını yaratma isteklerini ortaya koydular. Aralarından bazıları başarılı bir kısa ve belgesel film çalışmasını arkasında bırakmış, çoğu bir yandan Nordrhein-Westfallen bölgesi sinema fonu ile desteklenirken, öte yandan Alman hükümetinin yıllık ödül dağıtımı ile teşvik edilmişti; hemen hepsi konulu film tasarımlarını gerçekleştirmek için çırpınıyordu.

Ancak gerekli zaman henüz oluşmamıştı. Yeni konulu film yönetmenleri ve yatırımcılarının ilk yapıtlarını ortaya koymaları için dört yıl geçti. Bu gelişme dönemi içinde aralarından pek çoğu Alman bütçesinin (200000 DM) tutarındaki senaryo ödülüyle desteklenirken, yine Alman hükümeti bütçesine bağlı yeni kurulmuş olan «Genç Alman sineması harcama bürosu» kurulu da 300000 DM lık bütçesi ile yeni tasarımları finanse etmeyi amaçlıyordu.

Bazı yeni filmler-Ulrich Schamoni'in ilk filmi «ES» (o) gibi- özel kişisel yatırımlarla meydana getirilmişti. Horst Manfred Adolf'un yatırımcılığını yaptığı film 1966 Cannes film yarışmasında halkta ve basında geniş yankı uyandırdı. Wiesbaden'li yazar-yönetmen Volker Schlöndorf'un «DER JUNGE TÖRLESS» (Genç Törless) i de aynı yıl Cannes'da ondan aşağıya kalmayan bir ilgiyle karşılandı. Her iki yapıt ta, son yıllarda sayısız yönetmeni bir başlangıca iten, uluslararası dikkati üzerine toplayan yeni bir dalganın ilk öncü denemeleriydi. Eleştiricilerin ve halkın gittikçe yoğunlaşan ilgisi 50 yıllarında Herbet Veselys'in «Nicht Mehr Fliehen» (artık kaçmak yok), ve Otto Domnicks'in «JONAS» i gibi o zaman ilgisizlikle karşılanıp toplum dışına itilen Alman sanat sinemasını yepyeni bir biçimde değerlendirilmesi olayını da beraberinde getiriyordu.

Yeni Alman sineması ortaklaşa yönelişli, ideolojisi saptanmış bir grup değildir. Doğum yılları 1930-40 arasında olan üyeleri bir birine bağlayan özellik, tutum ve yöntemde kendini gösterir. Hemen hepsi belgeci yöntemi, varlığımızın gerçekliliğini toplumsal eleştiriye dayanan kaygularla araştırmada uygulamaktadır. Çoğu, seyircinin etkin biçimde çalışmaya katılmasını, kendi kişisel yorumunu gerektiren taslaksal - deneysel biçime yönelmektedir. Yoğun bir sinema dili, yabancılaşma, görüntülerin akışı ardında önemli olanı seyirciye ulaştırma çabası göstermektedirler. İnsan varlığının arka plânlarını farklı araçlarla aydınlatmayı deneyen çözümleyici yapıtlar dizisine, belirgin bir örnek olarak Johannes Schaaf'ın «TOTÄWİERUNG» (Döğme) filmi gösterilebilir. Filmde alaycı düşgücü (Phantasie), günümüzün tipik görünüşlerinin ani, yakalayıcı çekimlerinin ironik bir zevkle saptandığı bir yığın paradoksal ve oyunsal özellikler bulunuyor. «ZUR SACHE SCHÄTZCHEN» (Sadede gel, şekerim) May Spils'in ilk denemesi; sadece genç Alman kuşağının sevdigi film olmayıp, bu türün belirgin bir örneğidir.

Bu filmin önhazırlıksız (İmprovize), kişisel doğuş hikâyesi, Almanya'daki hemen bütün genç yapımcıların bir özelliğini, alışılagelenin dışındaki üretim yöntemini, deneysel önhazırlıksız çalışma eğilimlerini, yeteneklerini göstermektedir. Bellidir ki, deneysel film düzeyinde büyük halk çoğunluğunun ardından gitmedikleri, gitmeyecekleri yapıtlar gerçekleştirilmiştir, gerçekleştirilecektir, her şeye karşın bu yapıtlar birer deney olanağı, itici güç olarak büyük önem taşımaktadır.

Bugün olabildiğince yaygın genç atılımların Almanya'daki öneminin ne denli farkına varıldığı, kısa bir süre önce Bonn'da 200000 DM yahut 300000 DM tutarındaki ödüllerle desteklenen çekimtasarımları (Senaryo) sayısından bellidir. Devlet desteği ile uluslararası ün kazanan filmi «ABSCHİED VON GESTERN» (Düne Elveda)'i yapan Dr. Alexander Kluge yeni tasarımı (Proje) «DER UNTERGANG DES SECHSTEN ARMEE» (Altıncı ordunun çöküşü) için yeni ödül almıştır. Ay-

nı şekilde Edgar Reitz (**Mahlzeiten**) yeni konusu «CARDİLLAC» ı gerçekleştirme amacı ile ödül elde etmiştir. Giderek beş konulu film tasarımı teşvik ödülleri ile değerlendirildiler. Hepsi Alman filminin çok yanlılığına ve güçlenmesine yararlı olacaklar gelecekte.

Edmund LUFT

PAARUNGEN (Birleşme)

Yönetmen : Michael Verhoeven **Senaryo :** Stringberg'in «Totentanz» (ölüm dansı) ndan motiflere göre Michael Verhoeven. **Alıcı :** Hennings Kristiansen Lothar Kern. **Müzik :** Hermann Thieme, Josef Berger.

Oyuncular : Lili Palmer, Paul Verhoeven, Karl Michael Vogler, Ilona Grübel, Michael Von Harbach, Dieter Klein, Dietrich Kerky, Onken Sommer, Melanie Horeschoovasky, Axel Scholsz. **Yapım :** Sentana Film Münih.

Uzunluk 2756 Metre Eastmancolor ve Sinemaskop.

Değerlendirme : Görülmeye değer. 1968 Mar del plata sinema yarışması resmi Alman Ödülü.

KONU : Cehenneme benzeyen aile yuvası. Evli bir çift tek başlarına bir odada nefret, yılgınlık ve gurur içinde bir hayat sürerler. Bir arkadaşları ziyaretlerine gelir. Onun ilişkisinden kurtuluş umarlar, ancak o da çok geçmeden tutku içinde yok olur, evli çift işkence verici yalnızlık içinde birbirlerine bağlı kalırlar.

Verhoeven bir çok yönetmenin aksine ilk yapıtı için oldukça zor bir yol seçiyor. Konu olarak dünyaca tanınmış bir drama el atarken yazarının amacına ayrı düşme-



ULRİCH SCHAMONİ VE KAMERAMANI "ES" FİLMİNİN SETİNDE

meğe çalışıyor. Gerekli dramaturgik uyarlamalarla konuyu filme uyguluyor. Bu çalışma tarzı insanın ilişkisizliğinin korkunç uçurumlarına inerken büyük bir duyarlık gerektirdiği gibi çok büyük iç ve dış düzeni zorunlu kılıyor.

Verhoeven 1900'de yazılmış tiyatro parçasının dialoğunu yeniden biçimlemiş.

Onu ailesinin yıpranmış, lânetli atmosferi, şantaj, yalan tehdit, aldatma dolu bir gerilim düzeyi içinde geçen, genç insanların ilk tutkusu ilgilendiriyor.

Michael Verhoeven :

Yazar, Yönetmen, Doktor, Doğumu 1938, babası tanınmış yönetmen ve sahne oyuncusu Paul Verhoeven sayesinde küçük yaştan beri sahne ve sinema ile yakın ilgisi var. Başarılı rollere çıkmış, giderek tıp tahsiline karar vermiş. İlk konulu filmi (Paarungen) «Çiftleşmeler» eşi Senta Berger'in maddi desteği ile gerçekleşiyor. (Başrolü babası oynuyor.)

TÄTOWİERUNG (Dövme)

Yönetmen : Johannes Schaaf. **Senaryo :** Günter Herburger ve Johannes Schaaf. **Alıcı :** Wolf Virth. **Dekor :** Götz Heymann. **Müzik :** George Gruntz, **Kurgu :** Dogmer Hirtz.

Oyuncular : Helga Anders, Christof Wackernagel, Rosemarie Fendel, Alexander May, Tilı Von Berlapach, Heinz Meier. **Yapım :** Rom Houver, Münih Uzunluk 2365 Metre Renkli Eastmancolor. **Değerlendirme :** Önemli. Berlin Akademisi Eleştiri Ödülü 1967.

KONU Yaşlı bir çift mutluluk hayallerini manevi evlâtlarında gerçekleştirmeye çalışırken bir faciaya sebep oluyorlar.

Alışılmış, klişeleşmiş bir taşra kasabasının alacalı bulacalı burjuvası, olaylar patlayana kadar süren aldatıcı boğuk atmosferi; alışılagelmişin dışında insan topluluğu, esirgeme yurdundan alınmış üvey evlâtlar, teyzeler, yetiştiriciler ortaya konurken yönetmen figürler arasındaki ilişkiyi bir grup içinde eleştiriyor. İlk kez bilinçle rengi kullanan Genç Alman Sinemasında renk kişisel duygulanımları belirlemekle kalmıyor, aynı zamanda toplumsal bir durumu belirleyip bir kenti kendine özgün tonlarıyla kavratıyor, duyunuyor. **(Johannes Schaaf.)**

Yönetmen : Stutgart 1933 doğumlu Berlin'de Tübbingen'de tıp tahsili Stutgart Devlet Tiyatrosunda Yönetmen Asistanı, Ulm Bremen ve Hamburg'da 1963'den beri tiyatro ve televizyon yönetmeni Ulrich Schamoni'nin filmi «Alle Jahre Wieder» (Her yıl yeniden) de başrol. Televizyon için «İphigenie oteli,» «Büyük Kentin Gölgesinde,» «Büyük Tutku», «Elçilik Binasındaki Adam.» «Dövme» sahneye koyduğu ilk konulu filmi.

ALLE JAHRE WİEDER (Her yıl yeniden)

Yönetmen : Ulrich Schamoni. **Senaryo :** Michael Lentz ve Ulrich Schamoni. **Alıcı : Wolfgang Treu. Müzik :** Hans Poscgga. **Kurgu :** Heldi Genée. Oyuncular : Hans Dieter Schworze, Ulla Jacobson, Sabine Sinjen, Johannes Schaaf, v.s. **Yapım :** Peter Schamoni film. Münich. uzunluk : 2380 m. siyah beyaz. **Değerlendirme :** Çok önemli. 1967 Berlin gümüş ayı ödülü, eleştiri ödülü, Alman sinema ödülü 1967.

KONU : Eleştirici bir tutumla, içtenlikle geleneğin hüküm sürdüğü bir Alman taşra kentindeki hayatı betimliyor. Ayrılmış bir çiftin, her türlü çözümden kaçınan bir kahramanın öyküsünü anlatıyor.

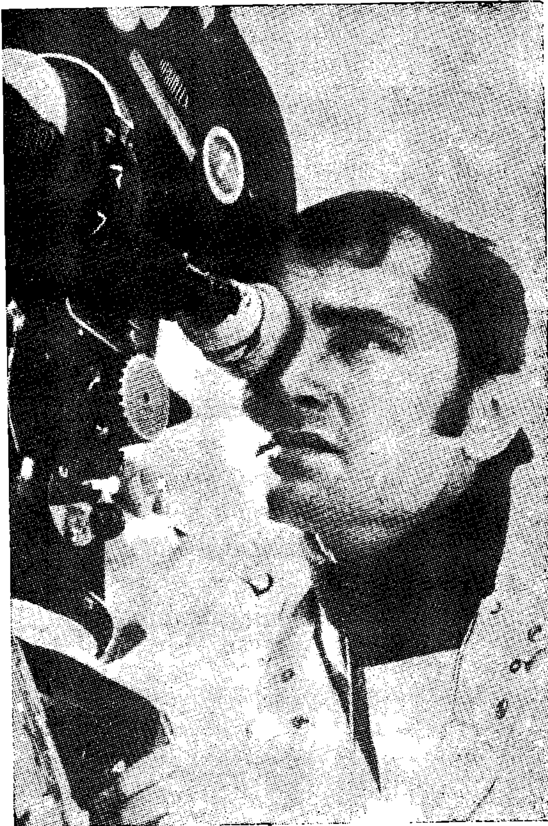
Yönetmen Ulrich Schamoni günlük hayasızlığın ironik yansımasını veriyor. İlk filmi «Es» (o) da olduğu gibi insan betimlemesindeki yeteneğini yeniden ispatlıyor. Sahne kompozisyonunu iyi başarıyor. Hikâyesi akıcı. Hans Dieter Schwarze oyun ve tonuyla (ses) karakteri belli olmayan adamı başarı ile canlandırıyor. Ulla Jacobson ve Sabine Sinjen çifti, umut, şüphe (boyun eğiş) arasında sallanan insanlar olarak, inandırıcı.

Ulrich Schamoni :

Yönetmen, doğum 1939 Berlin. Deneysel film yönetmeni Victor Schamoni'nin oğlu ve yönetmen-yatırımcı Peter Schamoni'nin kardeşi. (Schonzeit Für Füchse)



JOHANNES SCHAAF



MİCHAEL VERHOEVEN

Oyunculuk dersi romanı «oğlun selâm gönderiyor» (Dein Sohn Lasst grüssen) 1958'de gençliğe tehlikeli göründüğü için kara listeye alındı. 1959'dan beri yaklaşık olarak 30 konulu ve televizyon filminde yönetmen asistanlığı yaptı. Birçok çağdaş eleştirisel kısa filmi, bunların arasında bir çok defa ödül kazanan «Hollywood in Deplastchka» var. İlk konulu filmi «Es» Cannes'da gösterildi, halk ve eleştiriciler gözünde başarı sağladı.

ZUR SACHE SCÄTZCHEN (Sadede gel, Sevgilim)

Yönetmen : May Spils. Hikâye May Spils, Werner Enke. Alıcı Klaus König.

Oyuncular : Werner Enke, Uschie Glas, Henry van Lyck, Inge Marschall Helmut Brasch, Rainer Basedof, Joachim Schneider v.s. **Yapım :** Peter Schamoni Film, München. **Uzunluk** 2197 m. siyah-beyaz **değerlendirme :** Başarılı (wertvoll) 1968 Cannes film yarışması için resmî Alman ödülü.

Konu : Münihli bir kumarbazın hikâyesi, hassas, fantazi dolu genç bir adamın anlayışlı bir kızla rastlaşması ve düzenin koruyucuları ile tehlikeli çatışması.

Film hırçın, suya sabuna dokunmaz canlılığı ile, kaygusuz izlenimi bırakıyorsa da, yer yer belgelediği, çağımız gençliğinin başkaldırma duyguları maskesi ardında çoğunlukla güvensizlik, —genel rahatın ortasında— gelecekten duyulan derin korkunun saklı olduğu görülmektedir.

(Der Tagesspiegel, Berlin)

May Spils'in filmini ritim ayakta tutuyor; enfes argo konuşması, optik buluşlar birbirini izliyor. Yalın, eğlendirici güldürücü, öteyandan akıllı. Filmi söylemek istediğinden daha çok cidiye almak isterseniz, canlılığı altına, gençliğin gelip geçiciliği konusunu yer yer kabullenen şiirsel hüzünün boyutunu bulursunuz.

(Die Welt, Hamburg)

May Spils

Yönetmen ve yazar. Twistringende doğdu. 1941 liseden sonra önce dil öğrenimi gördü, ticaret ulaştırıcılığı, tiyatro

dersleri, Etudio-Tiyatronun kuruluşu, sonra Münih'te foto modelliği yaptı, küçük roller aldı. İlk kısa filmi «Das Porträt» Portre, Mannheim sinema haftasında takdir topladı. İkinci kısa filmi «Manöver» manavra Oberhausen'de gösterildi. İlk konulu filmi «Zur Sache Schätzchen» Münih bohem bölgesi Schwabing'in etraflıca incelenmesine dayanır.

MAHLZEİTEN (yemek zamanları)

Yönetmen : Edgar Reitz. Senaryo E. Reitz. Alıcı Thomas Mauch, Frank Brühne. Kurgu Beate Mainka - Jellingshaus. Yardımcılar : Alexander Kluge, H Dieter Müller. Oyuncular : Heidi Stroh, George Hauke, Nina Frank, Ruth von Zerboni...

Yapımı: Edgar Reiz film, Ulm Uzunluk: 2572 m, siyah beyaz.

Değerlendirme: Çok önemli. İlk gösteri 1967, Venedik.

KONU : Hayata karşı direnme yeteneği büyük, hayat dolu varoluşunu bir yığın geçici zevke bağlayan genç bir kadının hikâyesi.

Korkunç gerçekçi bakışına rağmen, yumuşak bir film. Tiplerinden hiç birini güldürü unsuru yapmıyor. Elisabeth'in nazik tavırları, yuvasına doldurduğu sıcaklık yönünden duygulu, ince bir film. Rolf'un boş yere kapıldığı kıskançlık duyguları, ve şüpheleri, kendisini saran belâlı hayatı verirken duygulu, ince. Rolfun işkenceyle kendine hazırladığı ağır ölümü, mormonların kutsal tanrısal mutluluğunu yansıtırken, duygulu, hassas. Her yerde duygulu, yumuşak bir korkunçluk, herşeyin boş oluşu, mutluluk, ölüm düşüncelerine rastlanıyor. **(Süddentsche Zeitung, München)**

Edgar Reitz: 1 11 . 32 doğ. Morbach/Trier. Münich edebiyat ve tiyatro bölümü öğrenimi. Edebi yapıtlar. 1953 stüdyo ve sahne çalışmalarına başlayış. Kameraman, Yapım asistanı. U/M üniversitesi Film fakültesinde doçentlik sayısız deneme ve kısa film çalışmaları Alexander Kluge'nin «Absehied von Gestern» filminde kameramanlık.

DİE ARTİSTEN İN DER ZİRKUS KAPPEL RATLOS (Sirk Cambazları)

Yönetmen: Alexander Kluge. Senaryo: A. Kluge. Alıcı: Günther Hörmann, Thomas Mauch. Kurgu: Beate Mainka-Jellinghaus. Oyuncular: Hannelore Hoger, Siegfried Graue, Alfred Edel... Konuşucu: Alexander Kluge, Hannelore Hoger, H. Hollenbeck. Piyano: Viviane Gomorrhi, Helmuth Löffler.

Yapım: Kairos-Film, München., Uzunluk: 2829 m, renkli ve siyah-beyaz, normal ışık tonu, San Marco altın Aslanı, Venedik yarışması büyük ödülü 1968.

Konu: Genç bir artistin, olay dolu yaşantısı, yeni bir sirk meydana getirmek için boşyere çabalaması. Günün kültürel politik durumunun yansıtılması aynı zamanda.

Toplumu, ütopyalara, insanlık idealine göre düzeltmek, değiştirmek. Resimlerin, konuşma ve sahnelerin, ardında saklı olan düşünce bu. Geleneksel film, renk, öykü alışkanlıklarını, tasarılarını bir yana iten bir olayla karşı karşıyayız. Modern edebiyatın açık bir benzeri ile karşılaşıyoruz. İncelik, açıklık, serbestlikle işlenmiş seks sahneleri, özel olanın, maddenin rolü ortaya konuyor bu nedenle. Düşüncenin gelişmesi, bu gelişmenin dildeki ilk kavranış biçimi. **(Frankfurter Allgemeine Zeitung)**

Alexander Kluge: Dr. Jur. Avukat. Hakim, yazar, yönetmen. 14 . 2 . 1932 doğumlu. Halberstadt'ta. «Gruppe 47» edebiyat grubu üyesi. Film bölümü, Ulm yüksek okulu Doçenti, (dekor) Edebiyat yapıtları: «Yaşantım», «Savaş Tasviri», sayısız belgesel kısa filmden sonra ilk konulu film «Düne elveda», Venedik gümüş aslan ödülü ile 1966, alman sinema ödülü 1967, sayısız diğer ödüller.

On, onbeş yıl sonraki yaşı üzerine film yapan kimseye pek az rastlanır. Daha otuzuna gelmemiş olan Ulrich Schamoni, «yetişkin olmanın kendilerine ağır geldiği» kırk yaşlarındaki adamlar üzerine bir film yapmış. Bu adamların hep si de «birşeyler ortaya gençlik çağlarının karakteristik özelliği olan, şu dağınık yaşam biçimini gelişkoymuşlar, giderek kendi tirmişlerdir.»

Hannes Lücke bir propaganda yazarı olup, «bu işleri parmağının ucunda çevirdiğine» inanmaktadır. Kendi bağımsızlığını kanıtlamak için, noelde kız arkadaşını yanına alarak, iki çocuğuyla Münster'de oturan ve halâ kendisinden ayrılmamış olan karısını ziyarete gider. Boğazına düşkünlüğü, ev kadınına olan özlemini açığa vurur:

Hannes : Sen kaz kızartmayı bilir misin?

Inge : Hiç denemedim, ama neden yapamayayım?

Hannes : Diyorum sana işte, yapamazsın. Daha kazı doldurmasını bile beceremezsin. Önce ada çayıyla güzelce oğarsın, sonra içine kuş üzümü, kuru erik ve elma koyarsın. Annemin tarifi bu. Bu Anneler ed hemen ölüveriyorlar. Bari domuz yağıyla fasulye pişirebili rmisin?

Taşra burjuvazisinin aşk çıkmazı

Alle Jahre Wieder Her Yıl Gene Beraber (Ulrich Schamoni)



Inge : hayır, ama silezya usulü yahni bilirim.

Hannes : Harika! Biliyor musun, küçükken lâpa istemediğim zaman bir güzel dayak atarlar, sonra da kuru ekmeğe yatırırlardı beni.

Inge : Bilmiyorum. Peki senin karın yemek yapabilir mi?

Hannes : Evet, epey uğraştı. Bifteği nefistir.

Inge : Bifteği herkes yapar...

Aslında Hannes Lücke, memleketi Münster'e dönmüştür artık. Sevgilisinin, kendisini ailesiyle noel yortusunda gözetlemesine müthiş öfkelenir ve kıza hakaret eder :

Hannes : Bütün ailenin durumu öğrenmesinden hoşlanacağımı mı sanıyorsun? Şimdiden konuşmaları duyar gibi oluyorum : «olacak şey değil, görülmemiş

bir şey... terbiyesizliğin bu kadarı da olmaz... rezalet» gerçekten de öyle.

Ulrich Schamoni, «Kıvırcık kafa» / «Lockenköpfchen» kısa filmiyle, kişilerin iyi kullanıldığı zaman belgesel olarak gösterilebileceğini kanıtlamıştı. Münster'deki gerçek kişiler, bir senaryo yazarının bulduğu kişiler gibi görülmektedirler. Oysa bunlar gerçek kişilerdir. Noel vaazında «Fietnam» savaşından sözeden papaz, Westfalya Barışını «iyi burjuva» açısından gören ve bundan kendini alaylı bir şekilde, uzaklaştırmak istediğini belirten turist rehberi :

Bu insanlar bütün Avrupadan buraya, işçi toplantılarına, program ve protokola katılmak için akın etmediler. Burada önemli olan toplumsal ilişkilerdir. Eğer karşılaştıkları insanlardan hoşlanmasalardı, kapı komşu olsalar bile, ya sekreterlerini yollarlar ya da mektup yazarlardı. Demek ki toplumsal ilişkiler gelişmiştir. Zaten bu görüşmeler de bu yüzden o kadar uzun sürdü.,

Inge : Ya, ne kadar?

Rehber : 43'den 48'e kadarki görüşmeler çok yeğin oldu. Hele Orleans Dükü pek tanınmış,... e, çok ünlü bir kişi; Ludwig XIV.'in amcası da öyle. Bu adam, bir çocuğun doğumu dolayısıyla, bu salonda bir bale temsili verdirdi, Ballet de Paix. Münster sakinleri bu kongrede biraz hayal kırıklığına uğradılar galiba, çünkü kongrenin sonucu belli değildi. Bir eğlencenin ardından ikinci bir eğlence geliyordu. Tabii, akıllı vatandaşlar : pekiy, bunlar ne zaman görüşmelere oturacaklar?, diye soruyorlardı. Şöyle, bir ara görüşmeleri de, hani halk arasında söylendiği gibi, çorbayla tatlı arasında, yapıverdiler. Ama kimbilir...

Film, tam beklenildiği gibi «küçük burjuva büyük kenti»ni ortaya koymaktadır dar kafalı, gerici, kendilerinden kopup ayrılmış olan şeyleri hala bırakmak istemeyen bir toplum. Propagandist Hannes Lücke de bir bölgeye bağlı kalmayan eski bir müzik öğretmeninden başka birşey değildir. Sözleri film boyunca duyulur

Bu kentte de ya yağmur yağar, ya çanlar, yada yeni bir meyhane açılır. — Boşanmanın esas nedeni evliliktir. — v.b.

Ama belki de bu ön yargılar doğrudur, — bu bir sonuca varmadır —, belki de, bu tarikatlar ve Avukat Wiegand'ın kenti üzerine yapılan tahminleri onaylamaktadır Dans kurslarının kapanış konuşmasında okunan metni duyunca, bu tür metinlerin okunduğu ya da dinlendiği kent üzerine insan iyi niyetli bir film yapabilir mi?

1. Konuşmacı : Bundan böyle, Bayan Lücke'nin çevresinde daha sık buluşabilmek umudunda olduğumu ifade etmek isterim. Kendisi aynı zamanda eşine rastlanmayan bir dans öğretmenidir. Sayın Bayan, bize bu akşamı hazırlamak için katlanmış olduğunuz bunca zahmet ve anlayışınızdan dolayı teşekkürlerimin kabulünü rica ederim.

Çev : Hüseyin TÜZÜN



Johannes Schaaf'ın Tatowierung filminde Helga Anders ve Christof Wackernagel

MÜLKİYET DUVARINDA İŞLENEN CİNAYET!

Taetowierung - dövme (Johannes Schaaf)

«Dövme» 1967 Haziran ayı başında ilk olarak gösterildiğinde henüz tam bitmiş değildi. Johannes Schaaf, filmin işlenişinin tamam, ama renklerin yanlış, bazan çok sarı, bazan da çok mavi kopye edilmiş olduğunu, özellikle fazla ağır basan kırmızıların kaldırılması gerektiğini söylüyordu. Diyaloglar tamamdı, ancak daha gürültülerin improvize edilmesi gerekiyordu. Gelişigüzel bir müzik konmuştu filme.

Berlin duvarında bir gezinti, bir mozaik fabrikası, özenilerek seçilmiş iç planlar, büyük bir zevkle çerçevelenmiş - kadrajlanmış - resimler, dış görünüşü ürkek, düşsel, içine dönük, hayvancıl içgüdüsüne güvenli bir oğlan çocuğu, dudaklarında bir önceki felaketin çizgisi bu-

lunan bir kız. Bu malzemeden, insanlardan, bu yerlerden gelişiyor filim. İlişkilerin arasına giriyor, uzun süre bağımlılıkları kesinsizlik içinde bırakıyor ve de ön planda gelişen akrabalık ilişkilerini.

Filmin başında öğlan çocuğu Benno'yu aynı yaşlardaki bir sürü çocuk kovalar. Avlulardan, barakaların önlerinden spor alanlarından koşarak geçerler. Sonra çocuklar - pis, çirkin, zamanından önce yaşlanmış sert yüzler - Benno'yu yere yıkarlar, kendisinden saklamış olduğu kaynana zırıltısını istemektedirler. Göğsüne bir burgu dayarlar ve çizmeye, derisine döğme yapmaya başlarlar.

Daha sonra çocuk bir eve götürülür. Kapılar renkli taşlarla bezenmiş, duvarlar rengarenk mozaiklerle kaplanmıştır. Mülkiyetin ne olduğunu öğrenmesi için kendisine bir motosiklet armağan edileceği söz verilir. Yavaş yavaş ilişkiler belirmeye başlar: Benno anasız babasız, bir yetiştirme yurdunda büyümüştür. Bir mozaik fabrikası sahibi olan Lohmann, onu evlat edinir.

Lohmann'ın evindeki bütün ayrıntılarda liberal, büyük burjuva geleneğinin izleri görülmektedir. Lohmann kıvançla Kayser için çalışmış olan büyükbabasını anlatmaktadır. Lohmann, Benno'yu ailesi içine almakla kendisiyle çocuk arasındaki ayrılığı daha da açmış olmakta, çocuk fakirliğini daha bir derinden duymaktadır. Duvardaki resim, oturma odasındaki galeri aile geleneğini «mülkiyet» olarak kesinleştirmek için gösterilen çabadan başka nedir ki...

Esas konuya gelmezden önce, biçimlerin aktarılmasını, filmi esas çizgisi dışına çıkartan bütün ögeleri sonraya bıraktığını, söyler Johannes Schaaf; önce bütün eylemleri genel olarak ele almış sonra bunları yeniden bir bütün olarak düzenlemiş. Günter Herburger'in diyalogları elden geldiğince kısa tutulmuş, hiçbir raslantıya yer verilmeden günlük dile indirgenmiştir. G. Herburger'in cümleleri günlük dilin özünü vermekte, konuşmalar en aza indirilerek çok yönlü, şiirsel anlamlar kazanmaktadır. Tam bir Alman «pinter-diyalog»u. Kızı da, sonradan anlaşıldığı gibi Lohmann'ın karısı evlat edinmiştir. Kesin açıklamalardan kaçınılmakla tüm ilginin gerilim üzerine toplanması sağlanmış olmaktadır. Lohmann ile evlatlık edindiği kızı Gaby arasında ne tür ilişkiler vardır? Lohmann'ın karısı, Benno'nun yatağı üzerine eğildiğinde her an için bir şeyler olması beklenir. Hepsinin arasında cinsel bir gerilim vardır. Ama yalnız bir keresinde çocuklar arasındaki ilişki açıkça görülür. Gaby, Benno'yu ayartır, Benno ise ürkek, kendini kızın yönetimine bırakır, ama ilişkinin ilerisini anlayamadığı için yine eski yalnızlığına gömülür. Duvar boyunca gezinti bir düş havası içindedir. Yönetmen filmi burada yavaş mı çektirmiştir? Yadsıyor bunu yönetmen, ama düş havasını, gerçek dişiliği istemiştir. Lohmann'a göre duvar, fabrikanın görünümünü bozan bir engel, Benno ve Gaby'ye göre ise havai fişeklerin faryap edilmesi için uygun bir fırsattır. Bir bahçe tırmığıyla duvarın öte yanındaki alarm tellerine dokunurlar, hemen arkasından havai fişekler yaylım ateşine başlar.

Anlayışlı ana, baba tarafından yönetilen gerilimli aile yaşamında anlamsız bir olay meydana gelir: Çiçek açmış elma ağaçları altında gezinirlerken, Benno tabancasını çeker ve babalığını vurur. Sonra bir sevinç çığlığıyla havaya sıçrar, - bir balon yükselir -, kendini yüzme havuzuna atar. Polis onu havuzdan alır.

Yüzme devinimleri bir dize, küçük, saniyeden daha kısa anlara bölünmüştür. Çeşitli devinimler ard arda, gayet katı olarak sıralanmıştır. Çocuk dalgalanır gibidir. Bu kesik dizeler son derece gözalıcıdır. Schaaf bu bölümü, bir kimsenin sağa sola devinişini değil, Benno'nun özgürlüğü duyuşunu göstermek, şeklinde şeklinde açıklıyor.

Schaaf'ın dolaylı bir motifi var. Loh-



CHRİSTOF WACKERNAGEL VE HELGA ANDERS TÄTOWİERUNG/DÖVME FİLMİNDE

mann'dan daha anlayışlı bir babalık düşünülemez. Ancak Benno'nun eksik yanı, toplumsal duyarlığının, içinde bulunduğu yabanıl çevreden ve Westernlerden etkilenerek edindiği ilkel arkadaşlık kavramından öteye gidememesindedir. «Liberal» kavramı, arkadaşlık ve bağlılık üzerine çocuksu düşünceleri için tamamlayıcı bir öğe değildir. Kendini özgürlükten cinayetle kurtarır.

Johannes Schaaf malzemesini çok iyi kullanmış. Eylemleri dağıtıp, sonra yeniden yaratıyor. Olayları, kaba, elle tutulur anlamları alıp, çok yönlü, saydam bir duruma getiriyor. Ön plandaki ilişkileri açıklamaktan kaçınmakla, seyircinin dikkatini esas bağlantıya yöneltiyor: Herkesin beraberinde oraya buraya taşıdığı gelenek ve anılar.

Çev. : Hüseyin TÜZÜN

Konformizmin yedek parçası: din

Mahlzeiten - yemek zamanları (Edgar Reitz)

ve sonra kollarımla sardım onu evet buram buram kokan göğüslerimi duysun diye aşağıya kendime çektim evet çılgıncasına çarpıyordu yüreği ve evet dedim evet istiyorum evet.
- Joyce, Ulysses -

1. Elisabeth.

Elisabeth. Görünümü nasıldır Elisabeth'in? «Yeryüzünde tek ilginç şey insan yüzüdür.» Onu, kamerasından dünyaya bakarken - bir fotoğrafçılık okuluna gitmektedir -, yaşantılar arayıp, resim çekmeye çalışırken görüyoruz. «Ah, biraz garip bir insanımdır ben, insanları severim, yüzleri, sıcak, insancıl olanı; insandan daha canlı varlık yoktur zaten.»

Limandan resimler, Alster şiirselliği, vinçler, işçiler, yelkenliler. Bir kameranın arkasında, siyah bezin altına giren bir kız. Hafif aralanmış dolgun dudakları, alnına saçlar düşmüş, kaşları yukarı kalkık, hayretle açılmış, kocaman gözlerle bakmakta. Yumuşak, akıcı bir ses, tek düze, ısrarlı renkleri ve renk bileşimlerini saymakta -beyazla mavi ve turuncu/beyazla kırmızı ve yeşil-, bu arada çok yakından bir yüz ayrıntısı, gözler, burun, bir tutam saç, kirpikler: dikkatli, araştırıcı, ısrarlı, sonra kendini çeken, içine dönük, düşsel, meraklı, kendi gerçeklerini bulup çıkaran bir yüz, ve de gözüne ilişen herşeyi kendine maleden.

2. Seven Eller.

«Aşk üzerine pek yüce düşüncelerim var.» - «Ama ben sevdiğimiz herşeyin güzel olduğunu iddia ediyorum.» İyi sonuç vermez bu, ya da tersine, çok iyi olabilir. Söylendiği gibi, «kocasına destek olma sanatında» yeteneksizdir Elisabeth. İdealist kocası intihar etmeden önce beş çocuğu olur. Sonra çocukları ve bir Marmon olan Amerikalı Brian'la özgür, yabancı bir ülkeye göç eder. «bir kere daha yeni bir hayat ve böylesine büyük bir aşk yaşayabilmek ne kadar güzel şey», diye yazar gönderdiği kartta. Aile fotoğraflarında hepsi mutludurlar, bir ev, bir bahçe görülmektedir ve bir kere daha Elisabeth'in yüzü, saçlarını arkaya toplamış, alnı açık ve yüksek, ağzının çevresinde, çenesinde ve alnında yumuşak çizgiler. «Seven ellerle dokunulan şeyler iki kat daha güzel olmalı.»

3. Evli Bir Kadın.

Evli bir kadındır Elisabeth. Dünyayı olduğu gibi







gören, kadın mağazalarında ve reklamlarda gördüğünü tekrarlayan, Godard'ın deyimiyle «makine-kadın»a karşıdır. Bu tür kadınların, kocaları üzerine kanıları ikinci eldendir ve bu yüzden aşkları «formalist» tir, birisini nasıl sevmişlerse, bir ikincisini de aynı şekilde severler. Aşk üzerine düşünceleri ise Elle ve Constanz dergilerinde görülen «aydın popüler kültürü» ne dayanmaktadır.

Elisabeth, tam Godard'ın «evli kadını» gibi düşünmektedir: «naiv», ilkel ve anı, içinde bulunduğu şimdiki zamanı yaşamak. İnsanlarla olan tüm ilişkileri - yüzler, konuşmalar, aşk -, mutluluğunu çoğaltır. Bir de buna çocuk yapmak eklenmektedir. Çünkü «ilkel» olmak, «gebe kalmak ve karnında çocuk taşımak» demektir: «Çocuğu olmaması için bir kadının her türlü çareye baş vurmasını doğru bulmuyorum.» Sonunda beş çocuğu olur Elisabeth'in. Kocası, arabasının egzozuna taktığı bir hortumla kendini yaşamdan, karısının mutluluk kavramı tarafından itilerek, gerçekten kurtarır. Gerçekle ilişki kurabilmek için gerekli yeteneği yoktur.

4. Bir Aşk Tasarımı.

Başlangıçta Rolf, raslantı gibi girer öyküye. Elisabeth'in 20 yaşında olduğu ve Hamburg'da bir fotoğrafçılık okuluna gittiğinden başka bir bilgimiz olmadığı halde, yüzü, sesi, davranışlarıyla daha ilk sekanslardan itibaren oldukça somut tanıtılır. Rolf birçok kommentarlarla - bildirilerle - Elisabeth'den daha ayrıntılı tanıtılırsa da, gene de onun yanında sönük kalmaktadır. Elisabeth duygusal bir merakla Rolf'u derslerde, anatomi seminerlerinin hazırlık kurslarında izlemekte, Rolf'un dünyasını ve kendisini kavramaktadır. Anatomi sahnelerinde insan iskeletlerini seyrederken Elisabeth, erkekle kadın iskeletlerini hemen ayırdetmektedir.

Bu sahneyi romantik bir aşk öyküsü

izler: motorsıkletle gidişi, hızla geçen ağaç tepelerinin sallanmasını, sonra sessiz bir orman yolunu, bir dev mezarı önünde poz verişlerini, Elisabeth'in mutluluk oynayışını, kırıtmasını, Rolf'u kendi fantastik aşk tasarımı içine alışını gösteren bir dize sessiz sahneler. Elisabeth'in saman yığınına tırmanması, ağaca çıkarken entarisinin sıyrılması sahneleri ise elde kamerayla ve durmadan Elisabeth'in çevresinde dolanılarak alınmış. Yapma, sessiz sahnelerin gerçek dışı havası, aşk oyununun spontanlığına karşıttır. Film, burada, Rolf'un perspektifini yakından vermekte ve kendisini doğru dürüst çerçeveye bile almadan, şaşkınlığını, heyecanını, kızın sıkılmadan açığa vurduğu ihtiraslarını duyarak bir çaresizlik içinde izleyişini göstermektedir.

5. Rolf.

Rolf bu kadının gölgesidir. «Çocukluğunda geçirdiği birçok hastalıklar yüzünden idealist olmuştur.» Sözlü olarak verilen kısa ve öz kommentarlar - bilgiler -, onun ürkek davranışlarına, şaşkın bakışlarına, güvensiz konuşmasına ve zorlanmadan dolayı durmadan alnında boydan boya beliren çizgilere uygun düşmektedir. Pek az konuşur, nerdeyse hiç sesi çıkmayacaktır, açık tek tek konuşmasını beceremez. İstediği herşey Alman idealizminin zorlamalı ironisi gibi gülünç, çaresiz gelir kulağa: «Daha uzun yaşayabilmek. Kalıcı birşey yapabilmek.» Sonra da: «başkalarından ayrıcaklı olmak» ve içine kapanarak bir kez oturup, «herşey» üzerine düşünmek. Üçüncü hamileliğinde Elisabeth'i bırakıp gider ve doğumdan kısa bir süre önce yine kapıda belirir. İş gezileri sırasında idealist bekleyişleri son bulmuştur. Öğrenimi bırakır, doktorların yanında «preparat» yapımında çalışır, başaramaz, bir kozmetik firmasına geçer. Gerçek dışına çıkmıştır. Bir düş gezgini gibidir, «mutluluğa alışmak ne kadar zor», ve bu onu yiyip bitirmektedir. Oysa Elisabeth, mutluluğunun eksik yanını bulmuştur: din. Rolf'la birlikte bir ırmak kıyısında «absunda bir vaftiz töreniyle marmon olurlar. Bu, Elisabeth'in hoppa mutluluk kavramını, Rolf'un ise önemsiz varoluşunu onaylamaktır. Rolf v a r o l u ş u n d a n ancak bir gaz hortumuyla kendini çekip çıkarabilecektir.

6. Daha Zengin Olmak.

«Erkek, kadın tek vücut.» Rolf cevabında haklıdır: «Evet, ama her zaman değil.» Tükenmeyi dert etmeksizin, giderek «seven ellerle dokunulmaksızın» kim dayanabilir böyle bir şeye.

Edgar Reitz, iki kişinin başdöndürücü bir hızla gelişen mutluluğu üzerine bir film çevirmiş. Bu hızlı gelişim sonunda ortaya yedi kişilik bir aile çıkıyor. Filmin büyük bir bölümünde, hatta yarısında Rolf'u tüketen aşka karşı koyuluyor. Rolf vermeyen, zorlanan, aşk alınan bir kimse. Kırda karşılaşmaları, - Elisabeth'e göre doğada herşey yolunda gitmektedir -, büyük kanepe-yatakta sevişmeler, sessiz, sevgi dolu bakışlar, konuşmalar, aydınlık bir pencere önünde yavaş yavaş, damla damla dökülen sözcükler, arkadaş toplantısı, yerlere otururlar ve Elisabeth'in aşkı ucuzlatması: «Kişi, yüreğinde, ruhunda duyar; özgürdür, mutludur, sadece mutludur.. Mutluluk ancak acının da katılmasıyla tamamlanmış olur. Sık sık duymak ister insan bunu.»

Film bunu eleştirmiyor, yalnızca Elisabeth'in obur mutluluğuna ve sonuçlarına karşı koyuyor. Oyun oynarcasına takındığı pozlarını, davranışını, bağışlayıcı halini, özgürlüğünü, naivliğini, yaşantılarından ancak ortak konuşmalarda sözedişini izliyoruz.

Film, kadının bilinci üzerinde ısrar ederek, aşkını, evliliğini bir dize resimlerle geliştiriyor, yaşantılarla gittikçe zenginleşerek ideal bir biçimde, toplumun ortaya koyduğu kadın tipini veriyor. Kadının aşk anlayışının ve yaşama sevincinin gerçek dışılığı, toplumun yarattığı ve öylece görmek istediği gerçek dışılığı onaylamaktadır.

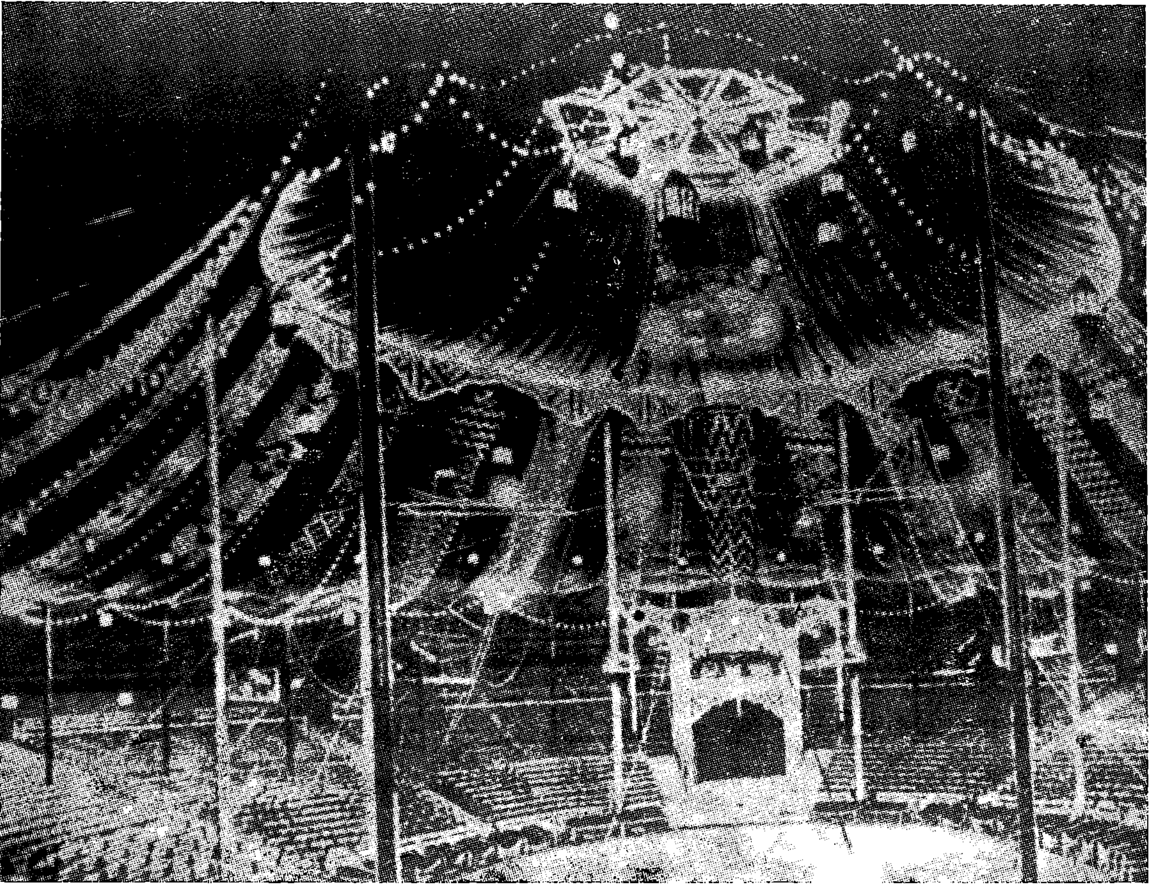
Alexander Kluge ve son filmi:



DİE ARTİSTEN İN DER ZİRKUSKAPPEL RATLOS/SİRK CAMBAZLARI

Filmin ilk görüntüleri, 1939 yılı Alman Sanat Şenlikleri üzerine haber filmi parçaları. Nasyonal sosyalist Alman askerleri önemli sanat yapıtlarını geçiriyorlar. Ellerini önünde kavuşturmuş Hitler'in resmi geçit duruşu, yol kenarından gösteri yapan Alman halkı. Genel çekimlerle verilen bu görüntüler, bir İtalyan şarkıcının mırıldandığı «Yesterdays» ile eşlenince yepyeni bir uzay kazanıyorlar. Beat müziği, faşizm karışımı ortaya korkulu bir rüya havası çıkartıyor. - Sirk oyuncusu Manfred Peickert'ın bir ideali var. Filleri balon yardımıyla sirk çadırının kubbesine kadar kaldırmak. Bu düşüncesini sirk müdürüyle tartışıyor. - Zorunlu olarak deniz yüzeyine doğru alçalan bir balon, balonun yolcularını kayıklarına alıp kurtaran kişiler.

Kluge'nin amacı sadece belli bir iz-



DİE ARTİSTEN İN DER ZİRKUSKAPPEL RATLOS (SİRK CAMBAZLARI)

lenimi yaratmak seyircide. Bütün bu görüntüleri herhangi bir anlam ve bildiri birliğine götürmüyor, bağ kurmaya çalışmıyor. Bir konuşmasında belirttiğine göre, balonun düşmesi öyküsü şöyle bir tarihi olaydan alınma: 1870/71 Fransız - Alman Savaşında Fransızlar Paristeki kültür hazinelerini yüklüyorlar bir balona ve Londra'ya doğru yola çıkartıyorlar. Balon Manş'ı aşamıyor, yarıyolda denize düşüyor. Sanat yapıtları denizin dibini boylarken balonun içindeki kişiler kurtarılıyorlar. Burada bu olay tarihi ilişkisi katılmadan soyut bir şekilde ayrı bir amaçla kullanılmış.

Alexander Kluge'nin konusunu açığa vuran ilk ayrım, yine birbirlerinden bağımsız çekimlerin yabancılaştırıcı bir kurgu ile arka arkaya dizilmeleri ile oluşmuş. Doğa görüntüleri, belgesel nitelikte çekimler, yazılar. Von Lüptow, Alman savaş pilotları Blumenfeldt kardeşler üzerine bir konuşma yapıyor. Blumenfeldt kardeşler şöyle bir düşünceyi savunuyorlar: «Yaşamın, dünyanın insanlık dışı konumu karşısında, sanatçının yapacağı tek eylem kendi uğraşının güçlük derecesini arttırmak, uzmanlaşmak olmalıdır.» - Yükselen savaş uçakları, Chopin'den zor bölümler çalan bir piyanist, Mayakovski'nin bir şiiri. Sirk çadırlarının yağmur altında görünüşleri, kendisinin Blumenfeldt kardeşlerin görünüşü paylaştığını anladığımız Leni Peickert'ın (Manfred Peickert'nı kızı) sesi. Kluge burada bir kurgu denemesine girişmiş. Bu bölümün Eisens-

tein'ın «Ekim» adlı yapıtından alınma bir çekimin arkasından gelmesi herhalde şans eseri değil. Böylece Alexander Kluge hem üzerine çalıştığı aracın gelenekleri ile olan ilişkisini belirlemiş, hem de klâsikleşmiş bir kurgu yöntemini kendi açısından değerlendirmiş oluyor. Sadece Godard'ın üzerinde çalıştığı bu deneme ile asıl amacı bu kurgu biçiminin başka bir yolda da kullanılma olanağını göstermek. Eisenstein'ın kurgusu seyircide belirli bir etkilenmeyi amaçlar, belirli düşünsel gelişimlere zorlar seyirciyi, patetik bir sembolizmi bu yönde uygular. Kluge ise her bir ayrımla bir önceki ayrımı karşıtlamak yoluyla, seyircinin bütün etkilenmelerini yıkıyor. Bu seyirciye yabancılaşma ve özgürlük olanağı veriyor. Hegel, Marx, Marcuse ve Brecht'ten alınma sözlerin dışında bu bölümün hiç bir ayrımı kesin bir noktaya götürmüyor seyirciyi.

Tanıtma yazıları sırasında Leni Peickert'ın sesini işitiyoruz. Ancak okuduğu metin kendinin değil, onun hakkında başka birinin, bir erkeğin sözleri, Leni ile bir karşılaşması üzerine. Erkeğin sözleri ve Verdi'nin «Troubadour» undan bir kaç mısra daha ilk anda yabancılaşmayı başlatıyorlar. Leni Peickert'ın bilincini ve bu bilinçle yorumladığı dünyayı yansıtan görüntü ve sözlerin yabancılaşması ile Leni'nin yaşam karşısında hissettiği yabancılaşma aynı.

Leni Peickert'ın kendi adına sirk kurma ve bu konuda uzmanlaşmak için gösterdiği istek, bir gösterisi sırasında ölen babası Manfred Peickert dolayısıyla ortaya çıkmış. Babasını anmak için yaşamını sirke bağlıyor, babasına olan bağlılığı oranında sirk olayına yeni bir biçim vermek, bir reform sirki yaratmak istiyor. Böylece açtığı sirkin hazırlık çalışmaları sırasında, Manfred Peickert'ın ideallerini gerçekleştirmeye çalışırken, toplumun genel değerlendirme sistemiyle çatışıyor. Dünyanın ilk modern sirki olan Paris'teki Astley Sirkini devrim sırasında kavrayan idealleri uyguluyor. Politik unsurlar sokuyor gösterilerin içine. Meksikalı kıral Maximilian'ın vurulması oynanıyor, sirkin kubbesine 2. Dünya savaşından bir Japon intihar uçağının maketi asılıydı örneğin. Bütün bunlarda amacı sirk ile yaşam arasındaki ayrılığı silmek. Ancak bir kapitalist olarak konumuna aykırı, yararına zıt bir çaba içinde olduğunu kavrıyor en sonunda. İlk gösteriden önce bu çabasından vazgeçiyor ve sirki kapatıyor. Kendisine yeni bir alan olarak televizyonu seçiyor.

«Sirk Canbazları» nda konuşmalar ve okunan metin, filmin görüntüsel ve genel sinematografik özelliklerinden daha ağır basıyorlar. Filmin gelişim çizgisini tamamen sözler belirliyor denebilir. Öyle ki, senaryoyu okumak kişiye filmi seyretmekten daha çok şeyi iletebilir. Görüntüler sanki bir yargılamada kullanılan tanıtlama malzemesi gibi. Kamera varlıkları ve olayları görülmesi için değil incelenmeleri, yorumlanmaları gerektiği için saptıyor. Bu veriş biçimi içinde sirk olayı Kluge için «Çağımızda sanat» adına bir örnekleme olarak kullanılmakta. Sirkin derinliğine yansıtılması yerine çoğunlukla yüzeysel görüntülerle yetinilmiş. Sirk bilinen o canlı, ve canlı olduğu kadar da birbirinin içine girmiş, karmaşık havasından arınmış, yabancılaştırılmış.

Kluge, Leni Peickert'ın kişiliğinde isnema içindeki kendi durumunu belirliyor bir bakıma. Leni'nin, sirk sahibinin, topluma yabancılaşmış kişiliğinde, kendinin sanat ve gerçek konusundaki çelişmelerini yansıtmaya çalışıyor.

Çeviren: Oğuz ALPÖGE

NASIL FİLM ÇEVİRMEK İSTİYORLAR?

Edgar Reitz ve Johannes Schaaf arasında konuşma

Elimde böyle bir olanak olsa her hafta sıkı bir disiplin içinde beş dakikalık bir film çekerim. Kendi isteğime göre çok değişik şeyler yapar, örneğin bir hafta Joyce'un «Ulysses» inden küçük bir bölümü, gelecek hafta herhangi bir sokakta rasladığım bir kadını, ondan sonraki hafta bir başka şeyi anlatırım. Devamlılığın yazarın kendisinde süreceği görüşündeyim. Kişinin bir konudan diğerine geçmesinin ilgisinin başka bir noktaya yönelmesinin bir raslantı olmadığı; bir nedene dayandığı inancındayım. **Reitz**

Benim olanağım olsa, bütün mevsimleri içine sokabilmem için, üstünde bir yıl boyunca çalışabileceğim bir film çevirmek isterdim. Zamansal öğeler bu filmde önemli bir rol oynardı. Zamansal öğeleri kullanan, fakat onları izlemeyen, uymayan yepyeni bir devamlılık yaratmak isterdim. Öykünün devamlılığı bir anlatıcı ile sağlanabilir. Bütün bir yıl boyunca bir konuşmanın akışını, ışık değişimleri ve mevsimlerin değişmesiyle göstermeyi çekici buluyorum. Kişileri ise birbirine karşıt çeşitli durumlarla açıklamak isterdim. **Schaaf**

«Genç Alman Sinemasının» yönetmenleri kendi filimlerini ve diğer yönetmenlerin filmlerini nasıl değerlendiriyor, hangi gözle görüyorlar? Aynı şehirde film çevirmiş, fakat birbirleriyle hiç karşılaşmamış olan «Mahlzeiten» filminin yönetmeni Edgar Reitz ile «Taetowierung» filminin yönetmeni Johannes Schaaf birbirlerinin filmlerini gördükten çok kısa bir süre sonra «Film» dergisi yazarıyla beraber filmleri, ve filmlerini içinde çevirmek istedikleri çalışma koşulları üstünde tartıştılar. Aşağıda bu tartışmayı bulacaksınız.

Reitz : Sizin filminizde beni en çok etkileyen ritm oldu. Filminiz benikinden çok daha hızlı bir anlatım biçimine sahip. Makina ve burgu gürültüleriyle tiz sokak sesleri verilirken, sert geçişlerle bir odanın sessizliğine ve oradan yine sokağa dönülüyor. Ses dünyasının ayırımları birbirini izliyor. Bu beni hem etkiledi, hem de çok şaşırttı, fakat kendi kendime biraz düşününce bu böyle olmadı.



PAARUNGEN



TAETOWİERUNG

Schaaf : Sizin filminizde ise benim ilgimi çeken, sizin gösterdiğiniz ulaşılan mutluluğun birdenbire değişmesi, bozulması durumu oldu. Her yeni durum ise gelecekte istenen mutluluğa bir basamaktır. Erkek kahramanınız ölüme giden son basamağı seçer, kadın kahramansa bir düş dünyasına gider. Bugün filminizi görür görmez, kişileri hemen ilgimi çekti. İzlenimim şudur ki, sizin filminizde, benim filmime katabildiğimden daha çok, kişisel deneyler yer almış.

Sizin çizmiş olduğunuz kişilerle daha güçlü olarak ilişki kurduğunuz etkisi oluşuyor insanda. Onlarla beraber duyuyorsunuz, hemen dışardan belirli bir tutuma yönelmiyorsunuz. Bu belki de, ben daha gençlerle uğraşırken, sizin kendi kuşağınızın insanlarını anlatmanızdan doğuyor. Ben kendimi ilkin ebeveynlerle bir tutabilecekken, benim onları karikatürize ettiğimi iddia — edildi ki, ben bu görüşte değilim. Ayırım planlarda kendini göstermeye başlıyor. Benim filmim de yakın planlar iki elin parmaklarını geçmezken, siz bütün durumları yakm planlarla çiziyorsunuz. Benim en çok dikkatimi çeken bütün durumları ufak parçalarla ortaya koyarak göstermeniz. Genç çiftin misafiri olduğunu göstermek istediğinizde, yalnız kişilerin içeriye girişini gösteriyorsunuz. Zil çalıyor, kapı çalıyor, selam veriliyor, tekrar zil çalıyor ve bu böyle süreduruyor. En sonunda dans eden, oturan insanları gösteriyorsunuz ki, bu bile artık gereksiz gelmektedir.

Her iki film de birer öyküyü anlatır. Yalnız anlatım biçimlerinde öyküye bağlı kalmıyorlar. Öykülerin dramatik kuruluşunu izlemiyor, olayları düzgün bir sırayla vermekle yetinmiyor, değişiklikler yapıyorlar. Johannes Schaaf Edgar Reitz ile aralarında bu bakımdan var olan benzerliği daha güçlü duyuyor.

Reitz : Bay Schaaf ben filminizi, filmde düşündüğüm ve duyduğumdan çok daha değişik buldum.

Schaaf : İkimizde biraz benzer biçimde çalışıyoruz. Sahneleri iyice bölümlere ayırıyoruz. Daha fazlası, durumları açıkça kısaltıp vermek, sonuna kadar anlatmamak. Görüntü ve anlatan konuşmacı ile bilgilerin verilmesi dikkatle ele alınmış. Yeni bir şey öğrenmem gerektiğine inandığım anda, gerekli olan bilgiyi buluyordum. Fakat dikkatimi çeken, beni tatmin etmeyen bir şey var, o da filmin son üçte bir bölümünde anlatanın gittikçe daha fazla egemen olması.

Reitz : Fakat bu durum enderdir. Yalnızca intihar sahnesi yedi dakika kadar sürüyor, bundan önce de yedi sekiz dakikalık bir sahne olan Rolf - filmin erkek kahramanı - un iş hayatının anlatılması var.

Şüphesiz ki filmin sonuna doğru açıklama daha azdır. Fakat filmin sonuna doğru öykünün büyük bir kısmının anlatılmış olması nedeniyle, ufak açıklamalar bile, açıklamaların fazla olduğu izlenimini vermektedir.

Schaaf : Süreli olarak bu filmin açıklamasız nasıl olabileceğini düşünmeye çalıştım. Şu sonuca vardım ki, bu uygun olamazdı.

Reitz : Bugün, onu açıklamasız olarak çevirmek için başka çeşitli araçlara gereksinme olmadığı kanısındayım. Gelecekte tekrar bu biçimde, anlatılan bir açıklamayla film çevirmek istemem. Az da olsa yine de bir yardımcı öğe etkisi yapıyor.

Schaaf : Bu eleştiriyi eleştirmenlerden de duydum. Ben görüntüyü açıklayan bir açıklama bekliyordum. Gerçekte durum bambaşka ve eleştirilen isabetsizdir. Açıklamalarınız görüntüleri — tamamlamıyor, daha ileri gidip kişileri açıklıyorlar.

Reitz : İlkin sizin benden daha çok olaya önem verdiğinizi sanmıştım. Bir film olayları vermeyi ne kadar az öngörürse, beni o kadar çok ilgilendirir. Olayın gereksiz olduğu sonucuna varıp, gerilimi sağlayan daha başka bir şey bulmak isterim. Bir örnek vereyim Bir takım düşleri, istekleri olan bir insanın, bunları gerçekleştirmek için yaptığı her şeyi böyle görürüm. Veya konuyu şu şekilde ele alalım Bir kişi bana sempatik gelmektedir. Bu insanın ne yaptığını görebilmek isteği, beni bir buçuk saat yerimde tutabilir. Veya fikir ve isteklerin - gerçek - olduğunu göstererekten bir düşüncenin oluşmasını seyretmek.

Schaaf : Fakat bu da olaydır. Aradaki ayırımı göremiyorum.



PAUL VERHOEVEN VE LİLİ PALMER PAARUNGEN FİLMİNDE

Reitz : Alışagelmiş, bilinen olaydan ufak bir ayırım vardır, der action.

Schaaf : Benim filimimde, örneğin duvarın yanındaki sahnede, kamera bir durumdan diğerine, belirli bir zaman duygusu vermeden, geçiyor.

Reitz : Bunu ben de kavradım. Filmlerimiz belirli olay dizilerinin sürelerini tam olarak vermemeleri, açıkça bununla ilgilenmemeleri bakımından birbirlerine benziyorlar. Fakat sizin filminizde kimi durumlar var ki, bunlar sırayla kesilmeden, düzgün bir biçimde birbirlerini takip ediyorlar. Örneğin açık artırma, bu olayın iç kuruluşunun, çalışmasının betimlenmesi ile başlıyor, sonra gencin çocuksu ilgisinin uyandığı ve küçük ufak bir yıkıntıya dönüştüğü anı saptıyor. Şöyle söyliyeyim, sahne A dan Be ye dek sürüyor. Bunu olaya ilgi olarak nitelendiriyorum. Benim filmimde bu biçimde bir değişikliğin görüldüğü bir sahne yoktur.

Schaaf : Aksine intihar sahnesi kendi içinde düzenli bir sıra izleyen bir olaydır.

Reitz : Büsbütün değil. İntihardan önceki hazırlıklar gösteriliyor, fakat ölüm gösterilmez, orada bir kesinti vardır, sonunda bildirilir.

Schaaf : Belki filmlerimiz arasındaki benzerlik ve ayrılıkları formüle etmek istersek şöyle bir sonuca varabiliriz : Sizin filminiz ayrı ayrı sahnelerde yapmadan, bütünüyle A dan B ye, benim filmim ise belrili sahnelerde - filmin bütünü içinde yapmadan - A dan B ye gidiyor. Açık artırma sahnesinin zaman bakımından düzgün bir sıra izlemesi, gencin üstündeki pedagojik etkiyi göstermek istememdendir. Duvarın oradaki ve diğer başka sahnelerde zamanı kesin olarak saptıyamazsınız. Sizin filminizde her sahnenin başında kişiler

çoktan değişmişken, ben onları değiştiriyorum.

Reitz : Olayların akışından bağımsız olarak oluşan belirli bir uyum, atmosfer ve motiflerden oluşan bir bütünlüğün bulunmasını, filmlerimiz arasında büyük bir benzerlik olarak görüyorum. Filmlerimizin sonları her ne kadar değişikse de, yukarıda belirttiğim nedenlerle birbirlerine benziyorlar.

Schaaf : Beni ilgilendiren, kişilerimde oluşan değişiklikleri göstermek değil, beklenilen şeyleri, onların gerçekleşmesini, umut ve gerçek arasındaki uyumsuzluğu göstermektir. Genç çocuk ve baba, bu iki karşıtlık arasındaki bütün ayırım, onların beklediklerinin gerçekleşmesi oranında ortaya çıkıyor. Gencin tüm umutları gerçekleşmiyor. Sizin filminizde ise bir umutu onun gerçekleşmesi izliyor. Yalnız gerçekleşme istendiği gibi olmuyor.

Schaaf : Eğer bir olayı iyice belirlemek söz konusuysa — bizim bu lokalde buluşup, bir şeyler ısmarlayıp konuşmaya başlamamız gibi bir durumu — bunu kolayca görüntülerle verme olanağı vardır. Durumları değiştirebilir, kişileri belirli bir kişinin açısından verebilirim filmde. Fakat tinbilimsel bir olaylar dizisini göstermek istediğimde, bir takım şeyler ortaya koymam gerekir. Ya bir çeşit açıklama olan konuşmayı yardımcı olarak alırım, ya da başka bir yardımcı öğe kullanırım. Bir yüzü yakın plan olarak çeker, onun arkasında o anda olanlarla gerçekte bir ilişkisi olmıyan bir şeyi oluşturmaya çalışırım. Böyle bir şey yapmak yerine bir açıklama kullanmayı yeğlerim.

Reitz : Edebiyatta söz aynı zamanda düşüncelerin gereç ve taşıyıcısıdır. Sinemanın sözü «fotografik» olarak yansıtma olanağı vardır diyebiliriz. Sinema için bu konuda geniş bir alan vardır : O da synchron çalışabilme olanağının olmasıdır. Ve söz asynchron olarak konulduğunda bir açıklamanın görevini yerine getirir. Daima dialog veya belge filmlerindeki gibi «anlatan bir kişi» çözümleri üstünde durulur. Oysa bu ikisi gibi birbirinden farklı, elli değişik olanak vardır. Bu olanaklar üzerinde çalışmak, onları geliştirmek beni ilgilendiriyor. Filmimde açıklamaların bunlardan pek değişik bir biçimde olmaması beni rahatsız ediyor.

Sinemacılar yapım sınırlamalarına bağlı olmadan hangi çalışma koşullarında nasıl çalışmak isterlerdi.

Schaaf : Bu üstünde çok düşünmüş olduğum bir konu. Gerçeğin ve bir filmin gerçekleştirilmesinden önce bir yönetmenin istekleri üzerine bir film çevirilebilirdi. Benim olanağım olsa, bütün mevsimleri içine sokabilmem için, üstünde bir yıl boyunca çalışabileceğim bir film çevirmek isterdim. Zamansal öğeler bu filmde önemli bir rol oynardı. Zamansal öğeleri kullanan, fakat onları izlemeyen, uymayan yepyeni bir devamlılık yaratmak isterdim. Öykünün devamlılığı bir anlatıcı ile sağlanabilir. Bütün bir yol boyunca bir konuşmanın akışını, ışık değişimleri ve mevsimlerin değişmesiyle göstermeyi çekici buluyorum. Kişileri ise birbirine karşıt çeşitli durumlarla açıklamak isterdim.

Reitz : İşte bu bir yönetmenin cevabıdır. Sahneye koyma, konunun kendini açması, geliştirmesi için hangi koşulları arıyorsunuz?

Schaaf : Ben sizin gibi yazar filmlerinin temsilcilerinden birisi değilim (1). Yazara ihtiyacım vardır. Bana bir konunun önerilmesini kıvançla karşılarım. Olayları yazarla beraber geliştirmek, üzerinde çalışmak isterim. Sonra oyuncularla anlaşma yapar ve çekime başlarım. Yazarın daima benimle beraber olmasını yeğlerim. Filmde sahnelerin konuşmaların; yerin ve günlük koşuların tanınmasından, oyuncuların çalışmalarından, yazarla ortak çalışmalardan sonra ortaya çıkmasını isterim.

Reitz : Film çevrilirken çeşitli konu kaynaklarından ve deneyim alanlarından hareket edilebilir. Bu konu kaynaklarına ulaşabilmek için çalışma koşullarının ne biçimde değiştirilmesi gerektiği sorulabilinir. Uzun konulu film, ticari koşullardan dolayı 90 dakikalık bir sınırlama içine konmuştur. Bir film çalışmasını bu koşullar-



SCHAMONİ KARDEŞLER TOPLU HALDE BİR FİLM SETİNDE

dan soyutlıyamayız. Olayın koyduğu dramatik koşullardan, ögelerden kurtulamazsınız. Oysa beni, örneğin büyük dramatik çizgi hiç ilgilendirmiyor. «Mahlzeiten» filmi kurgu sırasında dört saat sürüyordu ve filmin bu durumunda dramatik açıdan büyük eksiklikler vardı. Bu durumlar beni, belirli sahneleri bana nasıl iyi gelirse öyle yaptırtmaya yöneltti. Film ilk durumunda başından itibaren belirli bir dramatik çizgiyi izliyordu. Eğer filmi bu durumuyla bıraksaydım, şüphesiz ki seyirciler çok sıkılacaklardı. Kendimi ikiye bölünmüş olarak hissediyordum. Bir taraftan 1962 den beri yaptığımız propagandanın gereği olarak konulu bir uzun filmi yapmayı zorunlu görüyor, diğer taraftan da kişisel eğilim ve duygularıma dayanarak böyle bir film yapmak istemiyordum. Bugün istediğim şey 2 yıl süreyle elimde rahatça kullanabileceğim para bulunması. Elimde böyle bir olanak olsa her hafta sıkı bir disiplin içinde beş dakikalık bir film çekerim. Kendi isteğime göre çok değişik şeyler yapar, örneğin bir hafta Joyce'un «Ulysses»inden küçük bir bölümü, gelecek hafta herhangi bir sokakta rastladığım bir kadını, ondan sonraki hafta bir başka şeyi anlatırım. Devamlılığın yazarın kendisinde süreceği görüşündeyim. Kişinin bir konudan diğerine geçmesinin ilgisinin başka bir noktayönelmesinin bir raslantı olmadığı; bir nedene dayandığı inancındayım. Konulu uzun film konusunda bir çözüm düşünüyorum. Genellikle bir konu ele alındıktan sonra çeşitli çalışmalara girişilir Senaryo yazılır, yapım hazırlıklarına girilir. Bense yalnız küçük bir ekip düşünüyorum.

Johannes Schaaf Reitz'ın istediği özgürlüğe bu kadar çok değer vermesini anlıyamadığını söyledi. Ona göre bu da izafidir. Film çeviren kişi maddeleri bir yazar gibi kullanamaz. Daima var olana veya verilebilir olana bağlıdır. Sonunda Reitz ayırımı şöyle ortaya koydu Reitz kendisi ilkin yazar sonra yönetmen, Schaaf ise esas olarak yönetmen ayrıca da yazar olmak istemekte.

Çeviren : Faruk ATASOY

VİNCENT PORTER

İNGİLİZ SİNEMASI 1968



MORGAN/KAREL REİSZ (1965)

Büyük Britanya'da film yapımı, hâlâ, büyük ölçüde Amerikan sermayesine bağlıdır. 1967'de, İngiliz filmlerinin % 75'inin parasını Amerikalılar vermiştir ve National Film Finance Corporation'ın tahminlerine göre, bu rakam 1969'da % 90'ı bulacaktır.

İngiliz filmlerinin yapımında harcanan yabancı sermayeyi Eady Yasası destekleyip yüreklendirmektedir. Bu yasa, ülkedeki bütün sinema salonlarındaki koltuklara vergi koymaktadır. Bu vergiden elde edilen paralar, maliyedeki kayıtlara göre, bütün İngiliz filmlerine dağıtılmaktadır. Yapım parası nerden gelirse gelsin, oyuncularının ve teknisyenlerinin bir kısmı İngiliz olan filme ulusal film damgası yapıştırılmaktadır. Böylece, parası, yönetmeni ve en önde gelen iki oyuncusu Amerikan olan bir filme bile İngiliz filmi denmektedir (örneğin, **2001- A Space Odyssey** adlı film böyledir : M.G.M. -Ku-



brick - Keir Dullea - Gary Lockwood).

Filmciliğe Amerikan parasının katılmasının üç önemli sonucu olmuştur. Film yapımındaki azalma durmuş, İngiliz oyuncu ve teknisyenleri iş bulmuştur. İş adamlarına, yapım sorunlarından çok, gösteri programları ve dağıtım konusuyla ilgilenme olanağı sağlamıştır. Bir de, İngiliz filmlerindeki bazı anlatım özellikleri (örneğin Robert Hamer'ın, Anthony Asquith' in, Alexander Mackendrick'in anlatım özellikleri) yitip gitmiş, onun yerini Amerikan, daha doğrusu evrensel anlatım almıştır.

Teknisyen ve oyuncuların çokluğu, sinemayı meslek edinmiş kişilerin aldıkları kararlardan gelmektedir. Bu konudaki kavga ulusal düzeye çıkmış durumdadır. Sendikalar, uzun süre, Amerikan sermayesinin işe karışmasının kârı arttıracağına inanmamışlardır. Artan iş alanı ve ücretler kendilerini hoşnut etmesine rağmen, durumlarının, uzun vadede zayıflayacağını anlamışlardır. Amerikalılar, stüdyo, sinema salonu kurmak ya da araç ve gereç almak gibi uzun vadeli işlere değil, kısa zamanda kâr getirecek işlere yatırım yapmaktalar. Eğer Amerikalılar, iktisadî ve siyasal nedenlerle, yatırdıkları sermayeyi geri çekmeye karar verirlerse, onları durduracak hiç bir engel yoktur. Bağımsız yapımcılarla anlaşan sendikalar, böylesine büyük yatırımları önleyecek bir yasanın çıkarılması için denemede bulunmuşlardır. Kavga, Mart sonunda, Cinematograph iFlms Council'ın hazırladığı raporun yayımlanmasından sonra, son kertesine varmıştır.

C.F.C., Ticaret Bakanlığı'nca kurulmuş bir organdır. Film yapımından sorumlu bir devlet dairesidir Ticaret Bakanlığı'na, filmcilik konusunda ne gibi yasaların çıkarılması gerektiğini bildirir. Bu meslekle uğraşan herkesi temsil etmektedir yapımcıları, dağıtımcıları ve sinema sahiplerini.

Şu anda yürürlükte bulunan yasaların 1970'te değişmesi gerekmekteydi, oysa C.F.C. raporunda hiç bir değişiklik önermemiştir. Bunun üzerine, 22 üyeden 8'i, arkadaşlarına şiddetle karşı çıkmış, çoğunluğunun raporunu bütünüyle reddeden ve Council'ı görevlerini yerine getirmemekle suçlayan ikinci bir rapor yayımlamışlardır. Bu raporu imzalayanlar arasında iki bağımsız yapımcı, sendika temsilcileri ve biri sinema eleştirmenleri başkanı Bayan Dilsy Powel olmak üzere iki de bağımsız üye vardı. British Film Institute yönetmeni Stanley Reed de onlara arka çıkmış, çoğunluk raporunun şimdiye dek İngiltere'de yayınlanan en tatsız belge olduğunu ileri sürmüştür. Şimdi, azınlık raporunun önerileri Ticaret Bakanlığı'nca incelenmekte, sinemayı meslek edinmiş kişilerse, korkuyla değil, serinkanlılıkla sonucu beklemektedirler.

Böylece, iktisadî çatışma şimdilik durgunluk dönemindedir. Bundan yararlanarak, Amerika'dan gelen bu büyük para yardımlarının İngiliz filmlerinin anlatım ve niteliği üzerindeki etkilerini inceleyebiliriz.

İngiliz Filmlerine para yatıran belli başlı örgütler olan Rank Organisation'la Associated British Picture Corporation, tek başlarına, Büyük Britanya'daki koltukların % 40'ına sahiptirler. Tekel Bakanlığı'nın geçenlerde yayınladığı raporda, Rank ve A.B.P.C., film dağıtım tekelini ellerinde bulundurmak ve para hırsıyla halkın yararını hiçe saymakla suçlamışlardır. Rapor, bu iki örgütün film dağıtımını, salon kiralanmasını, dolayısıyla film yapımını denetimleri altında bulundurduklarını bütün ayrıntılarıyla gözler önüne sermekteydi. Rank ile A.B.P.C., Komisyon'a verdikleri savunmalarında, her şeyden önce sinema sahibi olduklarından, film yapımıyla ancak sinema sahibi olarak ilgilendiklerini öne sürmekteydiler.

Amerikan sermayesinin gelişi, Rank'la A.B.P.C. nı İngiliz filmlerinde aranan sermaye payını yatırmaktan kurtarmıştır. Kendi yapımları bütünüyle durmamış, ancak zayıflamıştır, ve gün günden daha da zayıflamaktadır.

Rank ile A.B.P.C., İngiliz parasının değerinin düşürülüşüne, film yapmaktan vazgeçerek karşı çıkmışlardır. Bu düşüşün, İngiliz-Amerikan ortak yapımlarına etkisi zayıf olarak nitelenebilir. Gerçekten de, stüdyo kiralanması, teknisyenlere ücret ödenmesi gibi harcamalara yatırılan dolar sayısı düştükçe, Eady Yasası uyarınca toplanan vergi de azalmaktadır. Buna karşılık, yüzde yüz İngiliz filmlerinin paranın değerinin düşürülmesinden yararlanıp yararlanmayacağı pek belli değildir. Rank ile A.B.P.C., ne yazık ki, film yapımını arttıracağa benzememektedirler.

Örneğin, Rank, artık evrensel serüven filmleri yapmamaya karar vermiştir. **Telemark Kahramanları** (Anthony Mann) ile **The Long Duel'ın** (Ken Annakin) malî başarısızlıkları yol açmıştır bu karara. Bu firma, şimdi, **Follow that Gamel** ya da **Carry on Doctor** gibi orta nitelikte güldürüler yapıp sürmeye çalışmaktadır. Bu filmlerdeki rol dağıtımı, özellikle, güldürüleri oda hizmetçisinin düzeyini geçmeyen televizyon oyunları arasında yapılmaktadır. Güyâ evrensel olma savında bulunan başka bir filmse, Bourvil, Louis de Funès ve Terry Thomas'ın oynadıkları, Fransız İngiliz ortak yapımı **Don't Look Now... We're Being Shot At!** adlı filmdir.

İngiliz filmlerine yatırılacak para yokluğu ile National Film Finance Corporation'ın parasızlığı, yapımcılarla yönetmenlerin elinde Amerikan sermayesinden başka kaynak kalmadığını göstermektedir. Amerika'da renkli televizyonun gelişmesi ve sürekli film istemesi, İngiltere'de yapılıp yönetilen film sayısını arttırmıştır.

Senaryo, yani film öyküsü konusunda, İngiliz yeteneği ile Amerikan doları arasındaki evliliğin meyveleri pek tatlı olmuştur. Dünyaya açılış bir bakıma iyidir elbet; ancak, iş, bazı yanlardan kötü so-

nuç vermiştir : İngiliz yönetmenler değerli yapıtlar ortaya koyamamışlardır. Örneğin, bazı güldürülerin sayısı artmıştır. Hele şu, cılız bir film öyküsüyle Swinging London (Danseden Londra) efsanesini, düzensiz, çılgınca bir çekimle bağdaştırmaya çalışan güldürü türü pek tutulmuştur. **Sebastien** (David Greene), **Here We Go Round the Mulberry Bush** (Clive Donner) gibi müthiş zayıf filmlerle birlikte, zaman zaman, Desmond Davis'in **Smashing Time**'ı, Richard Lester'ın **How I had won the War**'ı, Michael Winner'ın **I'll Never Forget What's his Name**'i gibi içinde azıcık alay bulunan, ama çabucak çırpıştırılmış, üstüne basa basa değişik açılardan çekilmeye çalışılmış filmler çıkmıştır ortaya.

Clive Donner, Desmond Davis gibi yönetmenler, bu tür filmler çeke çeke yeteneklerini yitirmişlerdir. Örneğin, **Some People** (Donner) ile **Green Eyed Girl**'ü (Davis), çevirdikleri son filmlerle karşılaştırın hele. Sözünü ettiğimiz iki filmde, bu sonuncularda bulunmayan bir incelik, bir yumuşaklık ve çekicilik vardı. Bunun, içinde çalıştıkları dizgenin (système'in) baskısından doğduğu söylenebilir.

Evrensel piyasanın istekleri ve televizyon filmlerinin aradığı etkililik, yönetmenleri gün geçtikçe daha çarpıcı filmler çekmeye itmektedir. Bunun anlamı şu Yönetmen, sonunda deyişini zayıflatacak birtakım ödünler (tavizler) vermek zorunda kalmaktadır. Buster Keaton'ın ya da Laurel'le Hardi'nin zamanında, gülünç bir bölüm hiç acele etmeden çekilebiliyor, bu da yönetmene ayrıntı ve incelikler üzerinde durabilme olanağını sağlıyordu. Bugünse, yapılan şakaların açık, dolaysız ve anlık olması gerekmektedir. Böylece şakalar hem kaba, incelikten uzak, kalıplaşmış hale gelmiş, hem de filme yavaş başlayıp hızlı bitirmek olanaksızlaşmıştır. Her planın alabildiğine etkili olmasına çalıştınız mı, filmin başarısızlığa uğraması kaçınılmaz bir sonuçtur. 30 dakikalık bir televizyon filminde her planın etkili olması mümkündür, ama evrensel bir seyirci topluluğunun hemencecik anlayacağı 90 dakikalık denemelere girişmek, bu koşullar içinde, başarısızlığa mahkûmdur. Böylece, karşımıza çıkan filmler elbette ritmden, güzel şakalardan yoksun olacak, ve başarısızlığa uğrayacaktır.

En gözde türlerden biri de, büyük yatırımlarla gerçekleştirilen müzikli güldürülerdir. Bestecinin müziği ile, yönetmenin yaratacağı ritm ve tempo epey başarılı sonuçlar vermektedir. **Chitty Chitty Bang Bang** (Ken Russell) ile **Oliver Twist** (Carol Reed) çevrilmekte, **Half a Sixpence** (George Sidney) ise Londra'da gösterilmeye başlanmış bulunmaktadır. **Half a Sixpence,** Sidney'in son filmlerinin en iyisidir ve 1950'lere dönüşü simgelemektedir. Burda filmi uzun uzun eleştirecek yerimiz yok, yalnız şunu belirtelim ki, H. G. Wells'in **Kipps** adlı kitabından alınıp oyunlaştırılan fikirleri filmde bulamazsınız.

Half a Sixpence ya da **Oliver** gibi konusu ünlü romanlardan alınan giyimli kuşamlı, müzikli, pahalı filmler, ancak bu yapıtların toplumsal yanları es geçilerek gerçekleştirilebilmiştir. Oysa Tony Richardson'ın **The Charge of the light Brigade**'ında (Hafif Süvari Alayının Hücumu) bu yanlar da vardır. Konuyla ilgisi bulunmayan ve filmi yapanların öyküye duygusal bir yan eklesin diye kattıkları gizli aşk bir yana, Charles Wood'un film öyküsü tarih'e büyük bir titizlikle sadıktır. Richardson, böylece, konusu son derece yerel (İngiliz) olduğu halde, evrensel bir film çevirmeyi başarmıştır. Ayrıca, eşine ender rastlanan, çekici ve savaş düşmanı bir yapıt ortaya koymuştur. Richardson'ın, birkaç sanatsal başarısızlıktan sonra, kusursuza yakın bir film çekebilmiş olması insanın yüreğine su serpiyor doğrusu.

Büyük Britanya'da günün konusu olan toplumsal ve iktisadî sorunlara değinen bildirili filmler çevirdikten sonra, gidip pahalı filmlere saplanan yönetmenler acı acı eleştirilmiştir. Gerçi İngiltere'de artık **The Ways of the High Town**

(Jack Clayton) ya da **Sunday Morning, Saturday Evening** (Karel Reisz) gibi filmler pek çevrilmemektedir, ama tümden yitip gittiklerini söylemek de haksızlık olur. Ken Loach, **Poor Cow**'da, uluslararası pazarı kazanmaya çalışmakla birlikte, bu gerçekçi ve toplumsal geleneği devam ettirmektedir.

Gerçekçi ve toplumsal filmler hâlâ vardır, çünkü işledikleri sorunlar ortadan kalkmamıştır. Yalnız şöyle bir şey söylenebilir belki Televizyon filmleri de aynı sorunlara el attıklarından, piyasa filmleri tahtlarından indirilmişlerdir. İngiliz Televizyonu, Fransız Televizyonu'nun tersine, tartışmaya, bütün görüşlerin dile getirilmesine, siyasal ve iktisadî konularda propaganda yapılmasına izin vermektedir (bunları, Paris sokaklarında işçilerle öğrencilerin barikat kurdukları günlerde yazıyorum). Loach da sinemacılığa, yapımcı Tony Garnette adına çevirdiği televizyon filmleriyle başlamıştır. Bunların en başarılısı **Cathy Come Home** olmuştur (filmin öyküsünü, **Poor Cow**'ın senaryocusu Nell Dunn'ın kocası Jeremy Sandford yazmış, başrolde Carol White oynamıştır). Loach, filmlerinin pek çoğunda yaptığı gibi, burada da hem İtalyan yenigerçekçiliğinin en iyi yanlarından yararlanmakta, hem de, İngiliz belge filmciliğinin getirdiği teknikle, İngiliz gerçeğini ele almaktadır. **Cathy Come Home,** tıpkı De Sica'nın **Il Tetto**'su gibi evsiz barksızların sorunlarını işlemektedir. Loach, bir yandan yeni kurulmuş bir ailenin darmadağın oluşunu, aşağılanışını gösterirken, öte yandan da, insanların sıkıntılarına aldırmayan taş yürekli yöneticileri gözler önüne sermektedir. Düşsel ve gerçek olaylar öylesine titiz ve güçlü bir anlatımla verilmişti ki, film gösterilirken yer yerinden oynamıştı. Büyük çoğunluğu iyi olan eleştirileri okurken, yorumcuların bir kısmının hayal ürünü bir filmle mi, yoksa belgesel bir filmle mi karşı karşıya olduklarını anlayamadıklarını görmüştük. Konut Bakanlığı, filmin yarattığı tepkiler üzerine, filmin yapımcısı Tony Garnett'i çağırtmış, sorunun çözümü için neler yapılması gerektiğini sormuştu. Garnett, yalnızca «Daha çok ev yapın» demişti; ve bu karşılık, bir siyasetçinin anlayamayacağı kadar inceydi.

Bence, Karel Reisz'ın yolu çok daha akıllıcadır. Son filmi **Morgan,** bir solcu ülkücünün simgesi olan filmin baş kahramanının sorunlarını anladığını gösteriyordu. Filmi çok geniş bir seyirci kitlesi anlayabilir. Filmin anlatımındaki o hafif gerçekdışılıkla insan duygularına gösterilen anlayış, iyi para getirmesine yol açmıştır. Vanessa Redgrave'in oynadığı ünlü bale oyuncusu Isadora Duncan'ın yaşamının filme konu edilmesi, Miss Duncan siyasetten çok nasıl oynayacağını düşünse de, Reisz'ın devrimci hareketin evrensel yanını yakaladığını ortaya koymaktadır.

Sözün kısası, Amerikan sermayesinin gelişiyle elde edilen birtakım kolaylıklar, bizce, pek sağlam temele oturmamaktadır. İngiliz sineması şimdilik Amerikan parasına dayanarak ayakta durmaktadır. Film işçilerinin ücretleri yüksektir ve çevrilmekte olan bir sürü film var. Ancak bu durumun sürüp sürmeyeceği hiç belli değildir ve gelecek, ne yazık ki, karanlıktır. Yüzde yüz İngiliz yapımı film yok gibidir. Yönetmenler, film çekebilmek için, yeteneklerini Amerikan dolarıyla başgöz etmek zorundadırlar. Benimsedikleri siyasal felsefe yardımıyla toplumculuğun evrensel görünüşlerinden bazılarını yakalayabilmiş olan yönetmenlerle evrensel seyirciye seslenen eğlence filmleri çevirenler bu birleşmeden yenilgiyle çıktılar. Buna karşılık, çok daha ince, içe dönük, ayrıntılı, ayrıca çok daha sakınımlı olan İngiliz sinema sanatının çizdiği geleneksel yolu daha dolaysız anlatımlara yeğleyen yönetmenler, Amerikan sermayesiyle evrensel pazarı bağdaştırmanın olanaksız olduğunu görmüşlerdir.

Fransızcası Bernard COHN
Türkçesi Bertan ONARAN

1900
1970

Amerikalı yönetmenlerin İngiliz filimciliğine büyük katkıda bulunduklarl yadsınamaz. Özellikle iki yönetmen bugün birer İngiliz sayılmaya hak kazanmışlardır: Joseph Losey ve Richart Lester. Losey, oyun yazarı Harold Pinter'la çalıştığı zaman en iyi eserlerini vermiştir. Onbeş yıldan beri ilk kez İngiltere'nin Cannes'da büyük ödülü almasını sağlayan Richart Lester da Beatles'la, birlikte çalıştığında başarılı olabiliyor.

İNGİLİZ SİNEMASININ YETMİŞ YILI / COLIN FORD

1896 — 1906

Büyük Britanya'da bilinen ilk film gösterileri ve sinemaların açılışı 1896 yılına rastlar— aşağı yukarı yetmiş yıl önce. Süreleri birer dakikadan daha az olan bu ilk filmler, ya aktüalite, ya da basit komedi filmleriydi. Sonraları, Yirminci yüzyılın ilk beş yılında bütün İngiliz adalarında, şehirlerde ve kasabalarda yeni filmlerin çekimine başlandı. Süreleri daha da uzayan (bir makara, ya da 15 dakika) bu filmler, aynı zamanda dramatik ve teknik yönden de daha gelişmiş örneklerdi. (G. A. Smith 1898'de çift poz, 1900'de de çekimleri değişik biçimde sıralama usullerini kullandı). Şimdi bize günümüzde bulunmuş gibi gelen bir sürü yenilik ilk olarak bu dönemde ortaya çıktı Robert W. Paul, 1896'da filmleri elle boyamaya başladı, oysa o sıralarda tek renge boyanmış ham film kullanmak daha çok reevaçtaydı. Ve G. A. Smith 1906'da, başarılı Kinemacolour usulünün patentini aldı. Sinema henüz on yaşında bile değilken eşlemeli (senkron) plaklara dayanan bir çok ses sistemi ortaya atılmıştı.

Başlangıçta, öncü yönetmenler hiç çekinmeden birbirlerinin buluşlarını kopya ettiler. Ancak bunlar arasında Cecil Hepworth'ün (Rover'ın Kurtardığı/**Rescued by Rover**-1905) konu ve işleyiş yönünden son derece özgün düşünceleri vardı. Robert Paul ise (Başaşağı veya İnsan Sinekleri/ **Upside Down or the Human Flies,** 1898) teknik alandaki cüretli buluşlarıyla öbürlerinden ayrılıyordu. Önceleri yapımcılar, filmlerini, dükkânlarda ve panayırlarda oynatan göstericilere metre başına belirli bir fiyat alarak sattılar. Ancak göstericiler de ellerinde fazlaca film birikince bunları başkalarına kiralamaya başladılar. Böylece kiralama olayı ortaya çıktı.

1895'de ilk haber filmi yapıldı Derby At yarışları. O yıldan sonra da sarayla ilgili bütün olaylar filme alındı. İlk savaş haberleri filminin konusu 1899, Güney Afrika savaşı idi.

1907 — 1914

Yalnızca film gösteren ilk sinema salonu 1907'de Londra'nın güneyindeki Balham'da açıldı. Daha sonra birinci dünya savaşının başlamasına kadar da gerçek bir



A KİND OF LOVİNG/BİR ÇEŞİT SEVGİ/JOHN SCHLESİNGER (1962).

film endüstrisinin temeli atıldı. Göstericiler ve kiralayıcılar ticari kurumlarda bir araya geldiler. Kurumların işleyişi böylece yasa konusu oldu ve yasalarla düzenlendi. (Cinematographic Act, 1909 ve İngiltere Film Sansürü Kurulu, 1912). Bu arada filmler de konu ve yapı bakımından çok gelişti. 1912 yıllarının en çok tutulan filmleri, Clarendon'un «Yangından Kurtarılan/ Saved by Fire» adlı eseriyle öncülük ettiği üç makaralık dramlardı. Sonraları öncüler, çok karmaşık ve pahalı hale gelen endüstriyle ilişkilerini yavaş yavaş kestiler. Yeni yapım ortaklıklarının gelişmesine rağmen 1910'da gösterilen filmlerin ancak % 15'i İngiltere'de çevrilmişti.

Hepworth kendini kurtarmayı başardı. Kurduğu yapım ortaklığı 1911'de yeni bir atılım yaptı : Yapım merkezini Londraya kaydırdı, Amerikalıların «yıldız» sistemini uyguladı. Hisse senetleri çıkararak aktörleri ortak etti ve dolgun ücretlerle ünlü tiyatro oyuncularını ortaklığına çekti. Bu durum, doğal olarak tiyatro'da tecrübesi olan yönetmenlerin sinemaya egemen olmalarına ve sahneye özgü oyunların perdeye aktarılmasına yol açtı. İngiliz sinemasındaki ağır tiyatro etkileri hâlâ süregelmektedir. İngiliz sessiz sinemasının en ünlü iki yönetmeni Maurice Elvey ve Georges Pearson, 1912 yılında sinema endüstrisi alanına girdiler. Bu iki yönetmen kırk yıl sonra bile, yani günümüze kadar film yapmaya devam ettiler.

Birinci Dünya Savaşı'ndan önce iki düzenli haber filmi dizisinin yapımına başlandı (Williamson'ın Canlı Haberleri/ **Animated News** ve **Warwick Chronicle**). Pointing'in, Kaptan Scott'un **Antartika Yolculuğu'**nu gösteren filmi 1912'de tamamlandı. Kinemacoulour büyük başarısını sürdürdü. Wales prensinin unvan töreni 1911'de filme alındı.

1914 — 1918

Savaş ve özellikle savaş masraflarını karşılamak için alınan ağır vergiler (İthalât vergisi, 1915 ve eğlence vergisi, 1916) endüstrideki canlanışı durdurdu, birçok

sinema salonu kapandı. Bu yıllarda yapılan bütün filmler en az üç makara uzunluğundaydı ve serial filmler çok tutuluyordu. Bunun sonucunda yapım sayısında bir azalma meydana geldi. Savaştan önceki yıllarda bile gittikçe artan sayıda İngiltere'ye giren Amerikan filmleri yavaş yavaş İngiliz piyasasını ele geçirdi. Bu durum, ülkede yapılan filmlerin kalitesi gözönüne alınınca hiç te şaşırtıcı değildi. Zayıf senaryolar, sürekli sahne uyarlamaları, tiyatro oyuncularından yararlanma geleneği, İngiliz Stüdyolarını, Chaplin komedileriyle, Amerikan ve İtalyan yapımcılarının üstün yapımlarıyla boy ölçüşemez duruma getirmişti. Nitekim büyük çapta savaş propaganda filmlerinin çevrilmesine karar verilince, akla ilk gelenler Hollywood yönetmenleri oldu. Ve 1917'de D. W. Griffith' ten «Dünyanın Yürekleri/**Hearts of the Wonrld»,** 1918'de Herbert Brenon'dan «İngiltere'nin İşgali/**The Invasion of Britain** —tamamlanmadı—» filmlerini çevirmeleri istendi.

Birçok propaganda yapımlarının, savaş haber filmlerinin ve dokümanterlerin çevrilmesine önayak olan William Jury, 1916'da şövalyelik unvanını aldı. Savaş sırasında iki sinema dergisi de yayınlanmaya başladı Charles Urban'ın **«Sinema Sohbetleri»** ve Kineto'nun **«İlginç Olaylar»** ı.

1919 — 1928

Savaştan sonra da İngiliz yapımındaki gerileme devam etti 1920'de kiralanan 878 filmden yalnızca 144'ü İngilizlere aitti. Bu umut kırıcı sayılar, zengin Amerikan stüdyolarıyla boy ölçüşebilmek için film yapımını toparlayabilecek yeni atılımlara yol açtı. Ancak yapımcılar hâlâ tiyatro aktarmalarına, maliyeti ucuzlatan kiralık yazarlara, ucuz yöntemlere başvurmakta devam ediyorlardı. Bu dönemde çevrilen filmlerin herhangi birine göz atmak, dekorların ve kostümlerin o yıllarda çevrilen Amerikan veya İskandinav filmlerine oranla ne kadar yoksul olduğunu anlamaya yeter. Her yola başvuruldu Yalnızca İngiliz filmlerine özgü haftalar düzenlendi (Bu haftaların ilkine Hepworth'un Arpaların içinden Geliyoruz/**Comin' Thro' The Rye, 1923** adlı filmiyle başlandı). Renkli filmler denendi (J. Stuart Blackton'ın Büyük Serüven/**The Glorious Adventure, 1922** adlı filmi). Parlak kostümlü dramlara başvuruldu (Herbert Wilcox'un **Decameron Geceleri,** 1924). Ve nihayet, yerli endüstriyi koruyucu yasalar düşüncesi ilk olarak ortaya atıldı.

Bu arada bazı başarılı belge filmleri yapılıyordu : **«Everest Tepesine Tırmanış/1922», «Araştırma İçin Güneye/1922», «Everest Destanı/1924».** Ve İngiliz Eğitici Filmler Birliği, «Doğa'nın Gizleri» adlı önemli bir belge filmi serisine başladı. 1925'te Thorold Dickinson ve Alberto Cavalcanti İngiliz film endüstrisine girdiler. Alfred Hitchcock, «Zevk Bahçesi/The Pleasure Garden» adlı ilk filmini yaptı ve Michael Balcon'un yapım ortaklığı olan Gainsborough, ilk uluslararası başarısını (J. Graham Cutt'ın Ivor Novello ile çevirdiği Sıçan/**The Rat** adlı filmiyle) kazandı.

Oysa Amerikalılar 1926'da Elmstree'de kurulan Ulusal İngiliz Stüdyoları Birliği'ni hâlâ ellerinde tutuyorlardı 1926'da İngilizler, tüm film gösteriminin ancak % 5'ini ellerine geçirebilmişlerdi. Herbert Wilcox, filmlerinin daha çok tutulmasını sağlamak için Amerikan yıldızları ithal etmeye bile başladı. Çağrılan bu yıldızların en ünlüsü **Nell Gwyn/(1926)** de oynayan Dorothy Gish idi. Nihayet 1927'de, bazı açıkgöz yönetmenlerin karşı koymasına rağmen «The Cinematograph Films Act», yani sinema yönetmeliği yayınlandı. Bu yönetmeliğin amaçlarından biri de «İngiliz filmlerinin kiralanmasını ve gösterilmesini belli oranda garanti altına almak» tı. Kotada bildirildiğine göre İngiltere'de gösterilecek bütün filmlerin % 15'i Millî olmak zorundaydı. Bu oran sonraları, konulu filler için % 30, belge filmleri için de % 25'e çıkarıldı. Bu kararların sonucunda rezalet bir tür ortaya çıktı «Kota şişirmeleri» —yerli oldukları için otomatikman piyasaya çıkma hakkını kazanan acele yapılmış ucuz filmler.—

Yönetmeliğin bir başka dolaylı sonucu da şu oldu : Küçük yapımcılar, endüstriyi o zamana kadar ellerinde tutan büyük firmalarla rekabet edebilecek biçimde birleştiler. 1927 yıllarında bu ortaklıkların en önemli örneği Gaumont İngiliz Film Ortaklığı idi (Fransızlara ait olan bu ortaklık 1922 yılında İngilizlerin eline geçmişti) İki buçuk milyon pound sermayesi olan Gaumont ve onun çevresinde birleşen birçok küçük yapım firmaları, sonunda Avrupa'nın en büyük film organizasyonu durumuna geldi. O sıralarda faaliyette bulunan öbür büyük film ortaklıkları «British International Pictures» ve «British Lion Film Corporation» dı.

İngiliz Eğitici Filmler Birliği yalnızca başarılı belge filmleri (bu filmlerden bazılarında mizansen de kullanılmıştı **Coronel Meydan Savaşı ve Falkland Adaları, 1927**) yapmakla kalmadı, konulu filmler de çevirtti. Anthony Asquith'in ilk filmi **Meteorlar, 1926** bu konulu filmler arasındadır. Hitchcock 1926'da Kiracı/**The Lodger** ve 1927'de Halka/**The Ring** adlı filmlerini çevirdi. Bu filmler ,can çekişen sessiz sinemanın son ürünleriydi. Kota'nın koruyucu gölgesinde bir parça kestirebileceklerini sanan yapımcılar 1927'de sesli sinemanın ortaya çıkışıyla sert bir dürtüyle uyanmak zorunda kaldılar. Neyse ki bu karşı hamle topuklarını sıyırıp geçti ve tehlikeyi savuşturabildiler. Müthiş bir gürültü ve telâşla sinemalar ve stüdyolar ses için hazırlandı. Bir süre sonra bütün filmler «Baştan sona sözlü» veya «Tamamen şarkılı» çıkmaya başladı.

1929 — 1932

İlk sesli İngiliz filmi Hitchcock'un Şantaj/**Blackmail, (1929)** adlı filmiydi. Sessiz çevrildiği halde sonradan aceleyle seslendirilmiş ve başkadın oyuncu Anny Ondra Polonyalı olduğu için bir başkası tarafından konuşturulmuştu (dublaj). Sesli film dönemine parlak bir başlangıçtı bu. Ancak sonraki filmler bu canlılığı sürdüremediler. Çünkü ses ögesi, konuşmaya alışık tiyatro oyuncularına yeni bir şans getirmiş, onların oyun biçimlerinin ve modası geçmiş anlatımlarının yeniden sinemaya egemen olmasına yol açmıştı. Yalnız-Asquith'in ve Hitchcock'un filmleri, bir de Arthur Robison'un Muhbir/The Informer (1929) adlı filmi bu etkinin dışında kalmıştı.

Bu arada belge filmlerinin çevrilmesine devam edildi. Himalayalar'da İngiliz araştırmalarını gösteren Kamet Kazanıldı **Kamet Conquered, (1932)** ve çağın en devrimci filmi olup, İngiliz belge filmciliğine yeni bir okul açan kaynak eser, John Grierson'un Balıkçılar/ **Drifters, (1929)** bu filmler arasındadır.

1929'da, Ealing'deki stüdyolarıyla ün yapan Sesli **Filmler Birliği** ve 1932'de Alexander Korda'nın Londra **Film** Yapımcılar Birliği kuruldu.

1933 — 1939

Macar asıllı Korda'ya «İngiliz film endüstrisinin kurtarıcısı» adı verilmiştir. Gerçekten de Korda'nın yönettiği VIII. Henry' nin Özel Hayatı/**The Private Life of Henry VIII** İngilizlerin de kendi olanaklarıyla Hollywood'la yarışabileceklerini kanıtladı. **VIII. Henry,** İngiliz filmciliğinde ekonomik bir açılmaya, yerli kalıplara dökülmüş bir gösterişli film türüne öncülük etti. Sonraki beş yıl içinde yabancı sanatçıların da yardımıyla İngiltere'de çevrilen filmlerin listesi öylesine etkileyici olmuştur ki bir göz atmaya değer sanıyorum

1933 İyi Arkadaşlar/**The Good Companions (Victor Saville)**

1934 **Catherine the Great** (Paul Czinner) Oyuncular : Douglas Fairbanks, Jr. ve E. Bergner **Her zaman yeşil/Evergreen** (V Saville)

1935 Çok Bilen Adam/**The Man Who Knew Too Much** ve Otuzdokuz adım/**The Thirty-Nine Steps** (Hitchcock)

Benden Hiç Kaçma/**Escape me Never** (Czinner) Oyuncu E. Bergner

1936 Gizli Ajan ve Sabotaj/**Secret Agent** ve **Sabotage** (Hitchcock)

Size nasıl geliyorsa/**As You Like İt** (Czinner) Oyuncular E. Bergner, L. Olivier.

Gelecek şeyler/**Things to Come** (Wil-

liam C. Menzies) Oyuncu R. Richardson.

Laburnam Grove (Carol Reed'in ilk filmi)

Hayalet Batıya Gidiyor/The Ghost Goes West (René Clair)

Rembrandt (Korda) Oyuncu Charles Laughton, Gertrude Lawrence.

Belge filmleri cephesinde Balıkçılar/**Drifters**'a gösterilen ilgi, Grierson'a yeni bir imkân getirdi Aralarında Paul Rotha, Harry Watt ve Basil Wright'ın da bulunduğu yetenekli, işine bağlı bir kadroyu, Kraliyet Pazarlama Kurulu'nun koruyuculuğu altında kendi yönemlerine göre eğitti. Bu çalışmalar sonunda bir seri önemli film çevrildi. Bu filmler arasında Kasaba Şehre İniyor/**The Country Comes to Town** ve **Aero Engine** dikkati çekiyordu. Kıraliyet Pazarlama Kurulu 1934'te dağıldı ve G. P. O. Film Unit adını alan topluluk Cavalcanti'nin himayesinde köklü bir içtenlik ve tutarlılıkla yeni filmler çevirdi Kömür Yüz/**Coal Face,** Gece Postası/**Nightmail, 6.30 Collection.** Bu okulun son derece verimli çalışmasının nedenlerinden biri de endüstri ortaklıklarının aydın koruyuculuğudur. **Contact** (Paul Rotha), Seylan Şarkısı/**Song of Ceylon,** (Basil Wright), Barınak Sorunları/**Housing Problems** (Edgar Anstey, Arthur Elton). Robert Flaherty'nin 1934'te İngiltere'de çevirdiği Aran'lı Adam/**Man of Aran** bu diziye önemli bir katkıda bulundu.

1933'te Len Lye ilk deneysel canlı resim filmini yaptı. 1935'te Arthur Rank, Pinewood Stüdyolarının ve Genel Film Dağıtımcıları Birliği'nin kurucularından biri olarak endüstri alanına girdi. Öbür yandan İngiliz Uluslararası Filmler Birliği, İngiliz Eğitici Filmler Birliği, Wardour Films, Pathé Films ve A.B.C. Ltd. ortaklıkları birleşerek Associated British Picture Corporation adını aldı.

1933'te «sinemayı eğlence ve eğitim aracı olarak geliştirmek ve desteklemek» amacıyla İngiliz Film Enstitüsü/British Film İnstute kuruldu. Bu kuruma bağlı olarak kurulan «Ulusal Film Kitaplığı» (Sonraki adıyla Ulusal Film Arşivi) iki yıl sonra açıldı ve böylece yeryüzünün belki de en eski film arşivi İngiltere'de doğmuş oldu.

1937 — 1939

VIII. Henry ile başlayan gösterişli filmler dönemi uzun sürmedi. Bu türden filmler için gerekli büyük yatırım olanakları ancak denizaşırı dağıtımlar düzenli bir biçimde yapılabilirse sağlanabilecekti. Ama bu gerçekleşmedi ve endüstrinin çehresini yeniden değiştirecek olan savaşın başlamasından iki üç yıl önce piyasa adamakıllı durgunlaştı. Oysa bu yıllarda gerçek ulusal sinemanın ilk tohumları atılmıştı. Örneğin Victor Saville'in Çay Fincanında Fırtına/**Storm in a Tea Cup** (1937) ve Güneye Yolculuk/**South Riding** (1938), William K. Howard'ın İngiltere Üstünde Yangın/**Fire Over England** (1936) ve Lothar Mendes'in Ayışığı Sonatı/**Moonlight Sonata** (1938) adlı filmleri bir Sevişme Günleri/**Saturday Night and Sunday Morning**'in, ya da bir Sporcunun Hayatı/**This Sporting Life**'ın gerçek öncüleridir. Savaş öncesinin öbür ilginç filmleri Hitchcock'un İngiltere'de yaptığı son üç film, (Genç ve Suçsuz/**Young and Innocent,** 1937, Lady Kayboluyor/**The Lady Vanishes,** 1938, Jamaica Hanı/Jamaica Inn, 1939), Anthony Asquith ve Leslie Howard'ın birlikte çevirdikleri G. B. Shaw'ın **Pygmalion'u** (1938) ve ilk renkli İngiliz filmi olan Harold Schuster'ın Sabahın Kanatları/**Wings of the Morning** (1937) adlı yapımlardır.

1939 — 1945

Savaşla birlikte devletin propaganda ihtiyacı da yeniden ortaya çıktı. Devlet bu işler için para vermeye hazırdı. Bu kez yönetmen bulmak için Hollywood'a kadar gitmek gerekmiyordu Grierson'la birlikte çalışan belge filmcileri artık gerekli bilgiyi ve yöntemi edinmişlerdi. Böylece G. P. O. Unit topluluğu Basın Yayın Bakanlığına bağlı bir topluluk haline geldi ve Crown Film Unit adını aldı. Övgüye değer yeni bir film dizisi çıkaran topluluğun yeni eserleri arasında şu filmler bulunmaktaydı Bu gece için Hedef/**Target for Tonight,** Wes-

ter Yaklaşıyor/**Wester Approaches,** Çöl Zaferi/**Desert Victory,** Zafer Onlarındır/**Theirs is the Glory,** Belge filmi yönetmenleri arasında şiirsel anlatımı ile dikkati çeken Humphrey Jennings, Yangınlar Başladı/**Fires Were Started** (1943) ve Timothy için bir Günlük/**A Diary for Timothy** (1945) filmlerini çevirdi.

Belge ve propaganda filmlerindeki üstünlük ve canlılık, eğlence filmleri yapımcılarını da etkiledi. Savaş günlerinin yoğun ve duygulu yaşantıları endüstri yönetmenlerinin anlatım ve tekniklerine yeni olanaklar getirdi. Bu canlılık hem savaş filmlerinde (Leslie Howard'ın Bir Avuç Adamdan İlki/**The First of the Few,** 1942, Carol Reed'in Önümüzdeki Yol/**The Way Ahead,** 1942, Anthony Asquith'in Yıldızlara Giden Yol/**The Way to the Stars** 1945), hem de savaş dışı konuları işliyen filmlerde görüldü (Thorold Dickinson'un Gaz Işığı/**Gaslight,** 1940, Laurence Olivier'nin V. **Henry V,** 1944, David Lean'in Kısa Tesadüfler/**Brief Encounter** (1945) ve Sidney Gilliatt'ın Waterloo Yolu/**Waterloo Road** (1945).

Endüstri cephesine gelince, savaş yılları sonunda J. Arthur Rank'in Gaumont-British Picture ve sinema şirketlerinin en büyüğü olan Odeon Grupu'nun başkanı olduğu görüldü. Rank, İngiliz film dünyasının en güçlü adamı olmuştu.

1946 — 1956

1938'in Cinematograph Film Act adını taşıyan yönetmeliği Amerikan ortaklıklarının İngiltere'de büyük çapta yatırımlara girmelerini sağlamıştı. Bu yatırım örnekleri arasında M.G.M.'nin 1938'de yaptığı Şahika/**The Citadel** (Vidor), Oxford'da Bir Yankee/**A Yank at Oxford** (Jack Conway) ve 1939'da Allahaısmarladık Mr. Chips/Goodbye **Mr. Chips** (Sam Wood) sayılabilir. Oysa İngiliz film endüstrisi İkinci Dünya Savaşı'ndan, bütün dünyaca tanınan gerçek bir ulusal sinema yaratarak çıktı. 1947'de İngiltere'de, eskiye oranla daha fazla yerli film yapılmaktaydı. Ancak bu filmler arasında Amerikan pazarı için yapılmış, savaş yıllarının canlılık ve coşkusundan yoksun, büyük kârlar uman «prestij filmleri» de bulunmaktaydı. 1947'de devlet, ithal edilen yabancı filmlere % 75 vergi yükledi. Buna karşılık Birleşik Devletler de İngiltere'ye gönderilecek filmlere tam bir ambargo uygulayarak öcünü aldı. Ertesi yıl devletin, Motion Picture Association of America ile «Amerikan ortaklıklarının İngiltere'deki kazançlarının % 25'ini dışarı çıkarabileceklerini öngören» bir anlaşma imzalaması sonucunda mesele halledildi. Bunun üzerine Amerikalılar, İngiliz stüdyolarındaki «dondurulmuş kazançlarıyla» yeni filmler yapımına giriştiler. Ve daha önce İngiltere'de gösterilmemiş bir yığın iyi filmi piyasaya sürdüler. Sonuçta bütün büyük İngiliz film ortaklıkları ağır kayıplara uğradı. Ancak yapımcılara avans veren Devlet Bankası (Ulusal Film Finansmanı Teşkilâtı) kurulduktan sonra endüstri bir parça belini doğrultabildi. Dertli yapımcılara bir başka destek de İngiliz Film Yapım Fonu (Sir William Eady tarafından teklif edildiği için Eady Fonu adıyla tanınan fon) oldu. Bu fon gişe hasılatıyla orantılı olarak nakit para vermektedir. Böylece daha çok sayıda Amerikan yapımcısı daha çok sayıda «İngiliz» filmi çevirerek «Eady Parası» nı alma konusunda yarışa giriştiler.

1951'de Crown Film Unit dağıldı. İngiliz Film Sansür Kurulu, ekonomik bir tedbir olarak önemli filmlere bir «X» sertifikası vermeye başladı. Ulusal Film Finansmanı Teşkilâtı, ortaklaşa yapımlar için bir plân hazırladı. Bütün endüstrinin ortaklaşa yapımı olarak John Boulting yönetiminde Sihirli Kutu/**The Magic Box** adında bir film (William Friese-Greene'in hayat hikâyesi) çevrildi ve Britanya Festivaline katıldı. Kısaca bu dönem gerek belge filmleri gerekse konulu filmler yönünden durgun ve sönük geçti.

Daha sonra Özgür Sinema akımı, sıradan kişilerin yaşantısını konu edinen filmlere kendini adayarak eski canlılığı yeniden getirdi. (Roger Watkins'in yazısına ve çizelgesine bakınız). Buna paralel bir canlanma da Ealing stüdyolarında Mic-

hael Balcon yönetiminde çevrilen, kavrayıcı, zeki, incelikli komedilerde ortaya çıktı Henry Cornelius'un Pimlico'ya Pasaport/**Passport to Pimlico** (1948), Robert Hamer'in Yufka Yürekler/**Kind Hearts and Coronets** (1949), Alexander Mackendrick'in Bol Viski/**Whisky Galore** (1948), Kadın Katilleri/**The Lady Killers** (1955). Ealing stüdyolarında komedi olmayan başarılı filmler de yapıldı Charles Frend'in Antartika Scott'u/**Scott of Antarctic** (1948), Basil Dearden'ın Mavi Lamba/**The Blue Lamp** (1950), ve Zalim Deniz/**The Cruel Sea** (1952) filmleri bunlar arasında sayılabilir.

Bu başarılı listeye ek olarak Ealing Stüdyoları dışında da bazı iyi filmler çevrildi Lean'in Büyük Ümitler/**Great Expectations** (1946) ve **Oliver Twist'**i, Reed'in Üçüncü Adam/**The Third Man** (1949) adlı filmi, Dickinson'un Maça Kızı/**Queen of Spades'**ı, Olivier'nin **Hamlet'**i ve **Richard III'**ü hatırlanması gerekli filmlerdir. Bütün bu başarılara rağmen İngiliz yapımcıları para sıkıntısı içindeydiler. Ulusal Film Finansman Teşkilâtı yardım ettiği halde gerekli yatırımlar için para sağlanamıyordu. Renkli film kullanımı arttığı için yapım masrafları çoğalmış, seyirci televizyonun rekabeti sonucunda azalmıştı. Yapımcılar eğlence resminde bir indirim, ya da toptan kaldırılmasını sağlamak için baskı yapıyorlardı. Öbür yandan da daha büyük ortaklıklar halinde birleşiyorlardı. Öyle ki sonunda bütün endüstri iki dev firmanın elinde toplandı Associated British Picture ve Rank Organisation. Her iki ortaklık da hem filmler çeviriyor, hem dağıtım yapıyor, hem de bu filmleri kendi sinemalarında halka gösteriyordu. Ticari televizyon kurulunca bu dev ortaklıklar televizyonun hisse senetlerini satın aldılar ve sinema seyircisi televizyona kaydıkça sinema salonlarını birer birer kapattılar.

1952'de İngiliz Film Enstitüsü, Ulusal Sinema Salonu (National Film Theatre) ı açtı. Enstitünün, şimdiye kadar elde edilmemiş klâsikleri ve İngiltere'de gösterilmemiş çağdaş önemli filmleri halka sunma yönetim bütün dünyada kopya edildi. 1953'te, B.B.C. Televizyonunda en büyük seyirciyi toplayan program, Kıraliçe'nin taç giyme töreniydi. Yapımcılar bu olaydan sonra şu gerçeği kavradılar Bazı alanlarda (özellikle haber alanında) televizyonun üstünlüğünü kabul etmek gerekiyordu. Böylece haber filmleri yapan ortaklıkların sonu gelmiş oldu (1969'da iki haber yapım firması kalmıştır yaşayan).

1957 — 1962

1950'nin sonlarına doğru film endüstrisi, televizyonun kapladığı bu yeni dünyaya kendini uydurmaya ve düşmanına karşı bir savaşı uygulamaya koyuldu. Televizyonun rekabet edemiyeceği türden savaş filmleri yapılmaya başlandı Anahtar/**The Key,** Carol Reed (58), Alex'te Buz Soğuğu/**Ice Cold in Alex**/J. Lee Thompson. Hammer Films, büyük kazançlar sağlayan korku filmleri serisine başladı Frankestein'ın Laneti/**The Course of Frankenstein**/Terence Fisher (1956) ve **Dracula** (1958).

Eğlence resmi, sürekli baskılar sonucunda 1958'de azaltıldı ve 1960'ta da tamamen kaldırıldı. Televizyonda sinema filmlerinin gösterilmesini önlemek, ya da en azından kontrol etmek amacıyla Film Endüstrisini Koruma Örgütü (F.I.D.O.) kuruldu. Bu kurum 1960'ta sayısı 3000'e inmiş bulunan sinema salonlarından alınan vergiyle destekleniyordu.

Sinema öldü çığlıklarına rağmen, hâlâ her hafta bir milyon İngiliz sinemaya gidiyor, ve çevrilen filmler sinemanın gene de güçlü bir toplumsal ve kültürel etkileme alanı olduğunu kanıtlıyordu. Jack Clayton'ın **Tepedeki Oda** (1959) adlı eserini Tony Richardson'ın **Öfke**'si izledi. Özgür sinema akımı Lindsay Anderson'ın Bizler Lambeth'li Oğlanlarız/**We are The Lambeth Boys** (1959) adlı filmiyle taçlandı. Gerek bu filmin, gerekse gene Anderson'ın **Noelden Başka Hergün** adlı belge filminin kazandığı başarının ilginç yönü, her iki filmin de ticari bir destek bulabilmeleridir (İngiltere'deki Ford tarafından desteklendiler). 1961'in en büyük gişe kazancını Karel Reisz'ın apaçık bir ulusallığa dayanan filmi-, **Sevişme Günleri** sağla-

dı. Reisz bu filmiyle, Tony Richardson **Bir Tadım Bal,** John Schlesinger Bir Çeşit Sevgi/**A Kind of Loving** (1962) adlı filmleri ile işçi sınıfının sorunlarını işleyen yeni bir toplumsal gerçekçilik akımı yarattılar.

Fakat sinema seyircisi azalmakta devam etti. Ve yapımcılar gittikçe kazançlarının çoğunu dışarda çevirdikleri filmlerden elde ettiler. 1950'lerde çevrilen beş filmde Alman yıldızlarının oynatılması, Batı Almanya'nın da önemli bir pazar durumuna geldiğini göstermektedir. 1962'de Rank Organisation, kazancının yarısının dış ülkelerden geldiğini bildirdi. Ertesi yıl gene ülke dışındaki yapımlardan, yatırımcıların güvensizliğinden, gösterilecek sinema salonu bulunmadığı için elde kalan filmlerden, özgür yapımın imkânsızlığından yakınılıyordu. Düşünülen çareler defalarca tekrarlanmıştı. Rank ve Associated British'in dışında üçüncü bir dağıtım şebekesi kurmak İngiliz kotasının % 50'sini almak, Film Finansman Örgütünü güçlendirmek bu düşünülen çareler arasındaydı. Herşeye rağmen bazı yapımcılar halkın beğenisini kazanacak yolları buldular. 1963'te Tony Richardson'ın **Tom Jones'u** ve Terence Young'ın **Rusyadan Sevgilerle** adlı filmleri oldukça büyük kazançlar sağladı. Bu kısa tarihçenin son yılları «Bond Dönemi» olarak nitelenebilir. Çünkü Sean Connery'nin Ian Fleming'in gizli ajanı olarak çevirdiği filmler, Amerikan şirketlerinin İngiliz stüdyolarına daha çok yatırım yapmasını sağlayan müthiş bir ticari başarı oldu. Ayrıca Londra, Avrupa'nın film yapım merkezi durumuna gelmek bakımından bir çok kolaylıklara sahipti. Bir yandan «Eady Parası», öbür yandan Amerikalılar için dil kolaylığı, kaliteli İngiliz oyuncu ve teknisyenlerinin el altında bulunuşu, İngiltere'de çalışmanın görünür avantajları idi. İngiliz Sinemasının yetmiş yaşına bastığı 1966 yılında, Antonioni, Chaplin, Donen, Kubrick ve Truffaut adları, «İngiltere'de çalışan yönetmenler listesi» ne girmişti bile.

1970'e yaklaştığımız şu yıllarda, endüstri — özellikle gösteri alanında — gene büyük ortaklıkların elinde bulunuyor. Bağımsız film yapımcıları için filmlerini vizyona sokmak — hele bir de filmleri kısa metrajlıysa ya da sıradan kalıplara uymuyorsa — büyük güçlükler getirmektedir. 1966'da Devlet Tekelleri Komisyonu, sinemanın bugünkü durumu hakkında karamsar bir rapor hazırladı. Ama teklif ettiği değişiklikler pek etkili olmadı. İngiliz yapımının arkasında bugün de çok büyük oranda Amerikan parası bulunmaktadır. Çok kimse duruma karşıdır ama, bu gerçek tâ başlangıçtan bu yana İngiliz sinemasında vardı ve süregelmektedir. Üstelik Amerikalı yönetmenlerin İngiliz filmciliğine büyük katkıda bulundukları yadsınamaz. Özellikle iki yönetmen bugün birer İngiliz sayılmaya hak kazanmışlardır: Joseph Losey ve Richard Lester. Oldukça «manier» li bir anlatıma sahip olan Losey, oyun yazarı Harold Pinter'la çalıştığı zaman en iyi eserlerini vermektedir. On beş yıldan beri ilk kez İngiltere'nin Cannes'da büyük ödülü almasını sağlayan Richard Lester da Beatles'la, birlikte çalıştığında başarılı olabiliyor.

Bu arada İngiliz yönetmenlerinin bazıları da Amerikalıların yatırım yaptığı filmlerde iş buluyorlar. Hattâ bazı yönetmenler (Peter Yates/**Bullitt**/ 1968 ve John Borman/Yakından Ateş/**Point Blank**/ 1968) bizzat Amerika'ya gidiyorlar. Eğer Amerikan parası İngiliz endüstrisinden çekilirse 1920'lerde görülen durgunluk, şüphesiz gene ortaya çıkacaktır. Zaten İngiliz oyuncuları ve teknisyenleri, «işlerin şimdiye kadar hiç te bu kadar iyi gitmediğini» söylüyorlar.

Sonuç olarak, sıradan sinema seyircisindeki düşüş, televizyona giren eski klâsiklerin ve İngiliz Film Enstitüsünün açtığı bölge sinemalarının yetiştirdiği seyirci toplulukları ile sinema severlerin artışıyla karşılanmaktadır. Londra'daki «National Film Theatre» ın yaptığı gösterileri bölgelerde tekrarlayan bu kuruluşların sayısı şimdilik 26'ya yükselmiştir. Ve gelecek için umutlar da ancak bu yolda gerçekleşebilecektir.

Çeviren : Sevil KUTLAR

Özgür Sinema		Kültürel Olaylar	Ticari İngiliz Sineması	Politik Olaylar
1952	WAKEFIELD EXPRESS (Anderson)	L. Anderson'ın çıkardığı "Sequence" dergisi	MANDY (Mackendrick) THE TITFIELD THUNDERBOLT (Truman)	SİR W. CHURCHİLL (Muhafazakâr) Başbakan
1953	O DREAMLAND		THE CRUEL SEA (Frend) GENEVIEVE (Cornelius)	
1954		LUCKY JİM (novel by Kingsley Amis)	DOCTOR IN THE HOUSE (Thomas)	
1955	MAMMA DON'T ALLOW (Richardson ve Reisz)		THE LADY KİLLERS (Mackendrick)	SIR ANTHONY EDEN (Muhafazakâr) Başbakan
1956	1. ÖZGÜR SİNEMA PROĞRAMI 2. ÖZGÜR SİNEMA PROĞRAMI National Film Theatre'da	LOOK BACK İN ANGER (John Obsborne) STAND UP! STAND UP! (Anderson'ın Sight and Sound'daki yazısı)	YIELD TO THE NIGHT (Thompson) BATTLE OF THE RIVER PLATE (Powell ve Pressber)	Süveyş Buhranı Macaristan'da ayaklanma
1957	3. ÖZGÜR SİNEMA PROĞRAMI (Look at) Britain' altyazılı)	ROOM AT THE TOP (John Braine) National Film Theatreda «CAPTİVE CINEMA»	LUCKY JIM (Boulting) BRIDGE ON RIVER KWAI (Lean)	SIR H. MACMİLLAN (Muhafazakâr) Başbakan
1958	4. ÖZGÜR SİNEMA PROĞRAMI (Polonya'nın sesi) 5. ÖZGÜR SİNEMA PROĞRAMI (Fransız yeni dalgası)	« CONVİCTİON » Yeni Sol denemeleri	THE HOURSE'S MOUTH (Neame) ROOM AT THE TOP (Clayton)	
1959	6. ÖZGÜR SİNEMA PROĞRAMI	ROOTS (Arnold Wesker'in oyunu)	I'M ALLRIGHT JACK (Boulting) LOOK BACK İN ANGER (Richardson)	Nükleer silahsızlanma için büyük kampanya (yürüyüş)
1960			ANGRY SILENCE (Green) SATURDAY NİGHT AND SUNDAY MORNING (Reisz)	Nükleer silahsızlanma için büyük kampanya (yürüyüş)
1961			A TASTE OF HONEY (Richardson) WHISTLE DOWN THE WIND (Forbes)	
1962			A KIND OF LOVING (Schlesinger) ONLY TWO CAN PLAY (Gilliatt)	
1963			THIS SPORTING LIFE (Anderson)	LORD HOME (Muhafazakâr) Başbakan
1964			NIGHT MUST FALL (Reisz	

Özgür Sinema'nın Tarihçesi

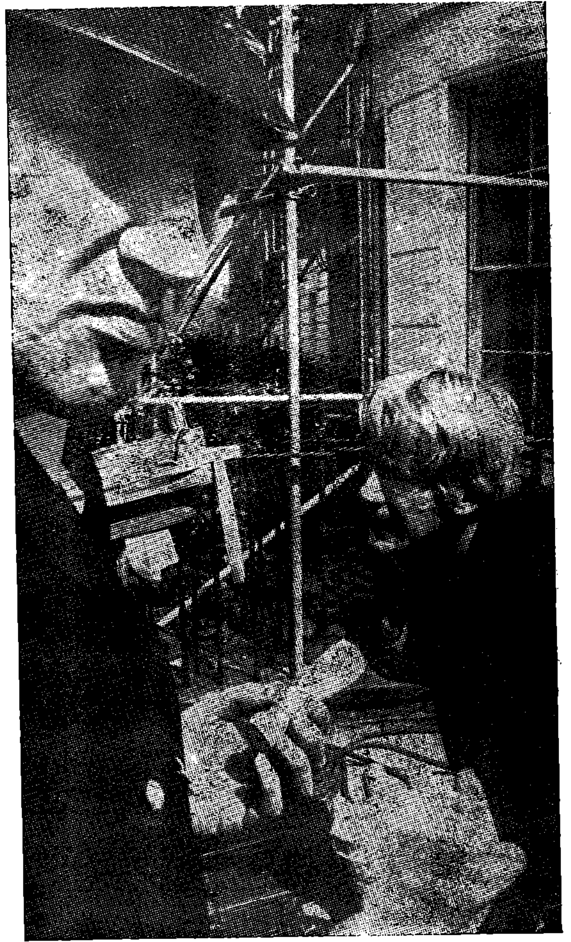
roger watkins

1950 lerde genç İngiliz sanatçı ve düşünürlerini ilgilendiren, yeniden değerlendirilmiş politik, sosyal ve kültürel akımlar arasında «özgür sinema» da vardı. Basının bu akımların tümüne «öfkeli on yıl» adı vermesine karşın, bu ad çeşitli protesto akımları arasındaki ayrıntıları açıklamamakla birlikte bu akımların derecelerini belirtmesi yönünden yararlıdır. Bu öfkeli akımlar için en iyi bilgi kaynağı MacGibbon ve Kee tarafından yayınlanan iki ciltlik denemelerde bulunur!

1957 de Maschler'in çıkarttığı **Decleration** ve gine aynı yılda MacKenzie tarafından çıkartılan **Conviction.** Kültür snobizmi, İngiltere'de süregelen sınıfsal yapı, nükleer savaş ve İkinci Dünya Savaşından sonra gerçekleşmeye başlayan, İngiltere'yi de etkileyen sosayl devrimin sanat tarafından yansıtılmasının reddi, sert tartışmalara yolaçan konulardı. Kingsley Amis ve Iris Murdock gibi romancıların ve oyun yazarı John Osborne ve Arnold Wesker'in bu akıma katkıları olmuştur.

1956 59 yılları arasında British National Film Theatre'da düzenlenen altı «özgür sinema» programı ile sunulan yazılar ve 1956 yılında İngiliz Film Enstitüsünün **«Sight and Sound»** adlı dergisinde yayınlanan, Linsay Anderson'un **Stand up! Stand up!** adlı anahtar niteliğindeki yazısı, «özgür sinema» üzerine en yararlı bilgi kaynaklarıdır.

«Özgür sinema» üzerine bir tanıtma yazısında aşağıdaki noktalara değiniliyordu :



MORGAN/KAREL REİSZ (1965)

«Günümüzde, sanat ve edebiyatta izlenen genç akımlar gibi, «özgür sinema» akımı da, sanatçının artmakta olan toplumsal sorumluluklarını, ve sanat ile toplum arasındaki ilişkiyi yansıtır......

Bu filimler, bildirileri bütünüyle öznel olduğu için, özgürdürler. Filimlerin havaları ve konularının değişik olmalarına karşın, her biri hayatın bir yönüyle ilgilidir; ve her biri hayatın bir yönünü İngiltere'de yaşandığı şekilde yansıtır. Bu filmler filim endüstrisinin yardımlarıyla yapılmıştır, ancak filim endüstrisinin sınırlayıcı çerçevesinin dışındadırlar. Bu da gösterir ki, bu filmlerin yönetmenleri, ticari koşulların ortaya koyduğu alışılagelen teknik ve toplumsal zorunluluklara boyun eğmeden, filimlerini kendi görüş açılarından vermişlerdir.»

Çeviren : Olcay SEVİNÇ





SPOR, HAYAT VE SANAT / LİNDSAY ANDERSON

«Sporcunun Hayatı» solcu akımın en etkili eleştirmenlerinden Lindsey Anderson'ın ilk uzun metrajlı filmidir. David Storey'in aynı adlı romanından bir uygulama olan film rugby oyuncuları, ve bu spor sayesinde zengin ve meşhur olmak isteyenler hakkındadır. Filmin yapımcısı «Saturday Night and Sunday Morning» ile İngiliz sinemasının modern rönesansını temelliyen Karel Reizs ; oyuncuları ise Richard Harris ve Rachel Roberts'dir. Kırkına yaklaşan Anderson 1940' larda, senede 4 kez yayınlanan «Sequence» adlı sinema dergisinde çıkan yazılarıyla eleştirici olarak ün sağladı. Sonra belgesel filmler yapmaya başlayan Anderson Guy Breton ile yaptığı «Thursday's Children», «Everyday Except Christmas», adlı filmleriyle ödüller kazandı. Büyük stüdyolar tarafından önemsenmediği için Royal Court'taki bir tiyatro ile gayet verimli bir işbirliği kuran Anderson «The Long and The Short and the Tall», «The Lily White Boys» ve «Billy Liar» gibi oyunları yönetti. İlk uzun metrajlı filmi Julian Wintle-Leslie Parkyns Independent Artist tarafından desteklendi.

Belki biraz tuhaf ama, «Sporcunun Hayatı» romanını film olarak ilk düşünenlerden biri ben olmama rağmen, bu filmi yönetmenin pek benim seçimim olduğunu sanmıyorum; sanki film yönetmen olarak beni seçti. Yayınlanmadan, önce kitap hakkında Sunday Times'da çıkan bir yazıyı okuduktan sonra, romanın sinemaya aktarılması ilk kez belirdi kafamda; aklımı çelmişti ve hemen kitabı ısmarladım.

O zamandan beri o kadar çok şey oldu ki kitap hakkındaki ilk izlenimlerimi hatırlamam zor oluyor. Kitabın, yayınlanan bir ön yazıda belirtilen özelliklerin ötesinde bir verisi olduğunu; bir rugby oyuncusunun yalnız başarı ve hayal kırıklarını anlatmadığını, daha karmaşık olduğunu tabii hemen anladım. Beni ilk çarpan kitaptaki uslûbun niteliği oldu; canlı ve akıcı olmasına karşın, en ince psikolojik durumları kavrayabilme yetisi ve kendine



özgü karanlık ve tutkulu bir şiir duygusu olan bir yazarın eseri olduğu besbelli idi. Kitabın baş kişisi olan gayet çarpıcı, anlaşılması zor, yarı dik kafalı, yarı son rerece duyarlı Frank Machin, daha onu çözümleyip çözümlemediğime emin olmadan beni kendimden geçirdi. Aynı yargı Frank'ın kitaptaki kadınla olan acılı ve imkânsız ilişkisi içinde de geçerliydi. Bu, kuvvetli ve açığa vurulmamış fakat püritenizm ve gizlilikle burulmüş çoşkulardan meydana gelmiş donuk bir Kuzey İngiltere ilişkisiydi. Ve burada gösterişe ya da duygusal proleteryacılığa yer yoktu. Bir film için gayet ürkütücü bir konuydu bu. Ben ise bu tasarıyı gerçekleştirip gerçekleştiremiyeceğime emin değildim.

İşin başınadn beri film bütünüyle ortak bir çalışma idi. Kitap o kadar özel bir eserdi ki Karel ve ben senaryonun kitabın yazarının dışında kimse tarafından yazılamıyacağı kanısındaydık. David Storey ile tanıştık ve kişiliği bizi en az kitabı kadar etkiledi. O güne dek hiç senaryo yazmamıştı. Başarıyla bitirip, bir tarafa kaldırdığı bir eseri yeni bir biçime uygulayıp uygulamama fikrinde kararsızdı. Bu kararsızlık uzun sürmedi; çünkü işe ressam olarak başlıyan David'in değişik san'at kollarına karşı sonsuz bir isteği ve yetisi vardı. Zaten bana işin başında açıkladığı gibi, sinemanın yönetmenin işi olduğuna inanıyordu. Bütün isteğim san'at gücü kitabınkine eşit olan ve David'in onayından geçmiş bir senaryoydu.

Önce bir özet, bunun kabulûnden sonra da bir senaryo taslağı ile işe başladık. David, Karel ve benle sık sık yorucu tartışmalar yaparak bütün senaryoyu yazdı. Beraber kuzeye, Yorkshire'a gidip Wakefield ve Leeds civarında filmin çekimine elverişli yerler aradık. David'in çocukluğu buralarda geçmiş, ve kitabındaki bir çok sahneyi buralarda düşünmüştü. İşin güzel tarafı, ben de ilk belgesel filmlerimi 12 sene evvel burada çekmiştim.

Bütün bu uyumlu ve sıkı çalışmaya rağmen ilk senaryo denemelerimiz pek başarılı olmadı. Kitabı, özelliğini veren inceliği ve karmaşıklığı kaybetmeden, kısaltmanın zor olduğunu hemen farkettik. Senaryoda istediğim san'at gücünün bu denemede bulunmadığını hissettim. İşte o zaman bize bir yardımcı daha katıldı ki onun katkısı ileride bu çalışma için muhakkak gerekli olacaktı. Tahminen bir yıl önce

Richard Harris'i «Ginger Man» oyununda görmüştüm. Bu oyunda, beyaz perdede o zamana kadar verdiği oyunlardan kat kat başarılı bir oyun vererek herkesin ilgisini çekmişti. «Sporcunun Hayatı»ndaki Frank Machin'i oynıyacak tek oyuncunun o olduğu duygusu uyandı içimde. Böylece kitabı Richard Harris'e, Hollywood'a yolladık. Orada «Mutiny on the Bounty» de, oynuyordu. Az zaman sonra cevap geldi. Bize yolladığı mektupta, kitabı beğendiğini, bu tasarının gerçekleşmesini dört gözle beklediğini bildiriyordu. Sonra senaryo taslağını yolladık kendisine, ama bundan sonra hiç ses çıkmadı Richard'dan.

Merak etmeye başlamıştık. Senaryo doğru dürüst olmamıştı; istediğim hale getirmek için ne yapmam gerektiğini de bilmiyordum. Zaten böylesine kritik bir başrolü oynıyacak oyuncuyla görüşmeden evvel senaryo için herhangi bir şey yapmak faydasız olacaktı. Sonunda Richard'ı Tahiti'de telefonla aradım. Orada «Bounty»nin çekimine devam ediyordu. Oraya gidip kendisiyle görüşmek istediğimi söyledim. Onun da bu görüşmeyi gerekli bulduğunu duyunca hemen Tahiti'ye uçtum.

«Sporcunun Hayatı» ile ilgili, kafamdan uzun zaman silinmiyecek bir sürü sahne var. Bence en değerli olanı da filmden bir sahne değil. Sabahın beşinde omuzuna kadar inen XVIII. yüzyıl denizcisi saçlarıyla Richard'ın beni Tahiti havaalanında karşılayışını asla unutamam. Sabahın o saatinde bana, gönderdiğimiz senaryo hakkındaki düşüncelerini söylemek için can atıyordu. Hemen çalışmağa başladık. İkimiz de o gece çok az uyumuş olmamıza rağmen bütün gün konuşup tartıştık. Richard'ın haklı olduğunu hemen anladım. İleri sürdüğümüz bir sürü tahmin, yaptığımız sayısız tartışmalar sonucu romanın eşsiz ve parlak noktalarından uzaklaşmıştık. Basit bir «film senaryosu» ile kalacaktık sonunda; bu da tehlikeliydi. Richard'ın iyi niyeti ve öfkeli çabası bizi tekrar kitaba döndürdü. Akşamları, Richard'ın sette işi bittikten sonra, küçük kır evinde hem bizim yazdığımız senaryo hem de onun düşündüğü, kitaba dönük senaryo taslağı üzerinde dururduk. Çoğunlukla bu çalışmalar birimiz konuşurken diğerimizin uyuklamıya başlamasına dek sürerdi. Sonunda ikimizi de tatmin eden bir fikir çıktı ortaya. Böylece İngiltereye döndük ve Richardla beraber çıkarttığımız notlarla David'i görmeye gittim. David'in bu değişikliği benimsemesi benimki kadar çabuk oldu ve yeni bir hevesle tekrar işe koyuldu. Böylece sonunda, üçümüzün çabasıyla elde ettiğimiz senaryo hiç olmazsa kitabın yoğunluğunu, karmaşıklığını ve şiir kalitesini filme aktarma şansını sağladı. bize.

Bir filmin ne hakkında olduğunu sormaktan daha korkunç birşey olamaz. Film neden söz ediyorsa odur. Kendimi eleştirici yerine koyup yaptığımız işin ayrıntılarına inebilirim, ancak insan ne yaptığını ancak o işi yaparken anlayabilir. Yaptığımız işi de ancak, o işi bitirip gördükten sonra keşfedebilirsiniz. Senoryo yazmayı çok zor bulmamın bir nedeni de budur. Film yapma işlemi diğer her san'at yapma işlemi gibi, bir keşfetme işlemi olmalıdır.

Bir filmin ne hakkında olmadığını, neden söz etmediğini söylemek daha kolaydır. «Sporcunun Hayatı» spordan söz eden bir film olmadığı gibi, «Kuzey İngiltere İşçi Sınıfı Hikayesi» olarak da sınıflandırılamaz. Hattâ «Sporcunun Hayatı»na konulu film bile denemez. (İşte biz kitabı senaryo haline getirirken en büyük hatayı burada yaptık. Kitabın ilk üçte ikisindeki geriye dönüş yapısı bize, gerekli olan öznel uslûbu sağladı. Biz ise bu yapıyı kullanmak istememiştik.) Bana kalırsa bu film özellikle insan karakteri üzerinde bir çalışma olup insandan, ruhsal ve bedensel güce sahip, saldırgan, aynı zamanda duygulu bir insandan söz eder. Bu insan aşk ihtiyacı içinde kıvranmaktadır ama filmin başında bundan haberi bile yoktur. İşte bu insan gayet acaip ve karmasık bir şekilde, bir kadınla olan bağlantısı çerçevesinde yansıtıldı filmde. — bu açıdan bakıldığında filmin bir aşk hikayesi üzerine kurulduğu söylenebilir. Bütün bu çatışma, bu ilişki özel bir sosyal çevreye dayandırıla-

rak gösterilmiştir. Bütün bu temler filmde kendilerine düşen görevi yerine getirirler. Rugby ligi dünyası, oyunu kuran değişik türde insanlar, sömürücüler sömürülenler ve bunların sırtından geçinen seyirciler, bir erkekle kadın arasındaki yoğun ve trajik ilişkiye belirgin bir **background** olurlar.

Bugün çoğunluk artık trajedi yapılamıyacağı kanısında. Freud psikolojisinin ve atom bilimlerinin, bireyi trajediyi yaratan ana unsurlar olan haysiyet ve belirginlikten yoksun kıldığı kanısındalar. Biz bütün bu kanıları bir tarafa iterek bu filmde trajedi yapmıya çalıştık. Genç Fransız yönetmenlerinin yaptığı denemeleri ve özellikle bugün artık modası geçmiş sayılan sinematografik «uslûp» tan kaçarak yeni bir serüvene atılmalarını çok tuttuğum halde, en iyi yapıtlarında bile bir ağırlığın, özün ve insan belirginliğinin eksik olduğu kanısındayım. Onların bu göz kamaştırıcı başarıları yine kendileri için bir tuzak olup, onları kolaya ve modaya çekmektedir. Belki Fransada ciddi film yapmak ya da ciddi kişilerin film yapması politik ve sosyal durumlar yüzünden güçleşmiştir. Bütün alışılagelen artistik uslûpları hor görmelerine rağmen yaptıkları filmler rahatsız edici değil.

Yeni İngiliz sinema Okulu'nun durumu daha değişik. Bu filmlerde, başarılı bir biçimde serbest bir anlatım tarzına yönelme olduğu görülür. Ancak bu tür bir anlatım tarzına yönelirken, kullanılan vurgular Fransız sinemasındakilerden değişiktir. Burada Yeni İngiliz Okulunun ilk aşaması yeni alanlara, yeni konulara ve yeni sosyal çevrelere kapılarını açması olmuştur. Bu bence büyük, harcanmıyacak kadar büyük bir gelişme; ancak bir yerde de sınırlayıcı. Örneğin, uzun bir süre, bir belgeci görüşüyle, öznel olarak yalnız işçi sınıfını temsil eden filmler yapacak olursak yukarıda sözü edilen aşama sınırlayıcı olur. Hele bu görüş belgeci görüş olmayıp bir sosyologun görüşü olursa sonuç daha kötü olur. Trajedi unsuru tabii ki bu tür filmin dışında kalır. Çünkü trajedi tek olana dayanır; belirli bir sınıfın temsilcisine değil.

«Sporcunun Hayatı»nı yaparken işçi sınıfının bir temsilcisini ele alıp bir bildiri filmi yapmadığımızı, yaptığımız filmin tek olan birşey üzerine kurulduğunu biliyorduk. Biz bir «işçi»nin filmini değil, olağan dışı, dolayısıyla daha belirgin bir insanın (ve olağan dışı bir ilişki üzerine kurulmuş) filmini yapıyorduk.

Bu tür bir film çalışmasında yönetmen oyuncu ilişkisinin önemi çok büyüktür. Allahtan Richard Harrıs ile Tahiti'de ilk karşılaştığım an başlıyan anlaşma ve ortak çalışma filmin çekiminin sonuna dek sürdü. Filmin, birinci tekil şahısta yazılan bir roman üzerine kurulmuş olmasına dayanarak, film için «özel» kelimesini kullandım. Kitabın bu özelliğini alışılagelmiş unsurları sözü aşan anlatım ya da öznel kamera oyunları gibi yöntemleri kullanmadan filme aktarmaya karar verdik. Benim için bir başka dert daha vardı; kendiminkinden çok değişik bir karaktere bürünmek. Çünkü Frank Machin ile benim aramda hemen hemen ortak hiçbir yan yoktu. Bundan ötürü onun kafasına nûfuz edebilmek çok zor geldi bana. Frank Machin'in karakteri açısından verilmesi gereken sahneleri öznel bir biçimde yorumlamaya kolayca yönelebilirdim. Richard'ın sezgisi ve yoğun çalışması sonucu, bu rolün psikolojisi yanı sıra dramatik fonksiyonunu da etüd ederek anlamış olması beni objektif yorumlara sapmaktan kurtardı. Sonuç olarak ortak çalışıp gayet başarılı olduğunu sandığım bir oyun ve uslûp yarattık; nitekim bu işbirliği olmadan filmi zaten yapamazdık.

Eğer Frank Machin'in bütün varlığı «Sporcunun Hayatı»nın ruhu ise, filmin kalbi Frank'ın ızdırap dolu aşk hikayesinde atmaktadır. Evet, burada şans yine yüzüme güldü. Ve Mrs. Hammond'un rolünü oynatmak üzere Rachel Roberts'ı bulduk, Mrs. Mammond aslında derin ve keskin olan duygularını daima bastırır; ilişki, kişiler kendilerini açıklamadan, alışılagelmiş açık itiraflarda bulunmadan, sürekli çatışmalar sayesinde derinleşir. Mrs. Hammond rolü güçlü ve kendine özgü derin bir iç dünyası olan, ancak bu iç dünyası için-

de demir gibi bir iradenin yanısıra hakikî vahşilik yapan bir oyuncu gerektiriyordu. Neyse ki Rachel Roberts bu zor rolü istenilen niteliklerle donattı. Bu rolde gösterdiği başarı o denli idi ki, bu filmden sonra («Girl on Approval» biryana bırakırsa) Rachel Roberts'ın perdede hemen hemen olumlu hiçbir şey yapmamış olması insanı şaşırtıyor.

Frank ile Mrs. Hammond arasında geçen sahneleri alışılagelen sinema kuralları dışına çıkıp, tiyatro yöntemleriyle çalıştık. Bu sahneleri çekmeden 10 gün evvel provalara başlar, akşamları hatta hafta sonlarında bile çalışırdık (tiyatroda kabullenilmiş gelişme ve derinlik gibi unsurları sinemaya aktarmanın tek yolu tabii budur). Beaconsfield'de kurduğumuz o mutfağın dört duvarı arasında geçen o zor ve gergin günleri unutabileceğimizi hiç sanmıyorum. Sanki oyuncuların yaratmaları gereken durumun ezici coşkuları o ufak mutfağın bütün havasına bulaşmıştı.

Bana, beş yıl evvel tiyatroda çalışmak üzere neden sinemayı bıraktığımı sordular. Bu gibi durumlarda cevap genellikle aynıdır; ben sinemayı değil sinema beni bıraktı. Gine Karel'in ısrarı ve lûtfu sonucu yönettiğim «Everyday except Christmas»dan sonra bu tür kefaletin artık bir daha çıkmayacağını anladım. «Ortodoks» belgesel filmleri, C. O. I. için suya sabuna dokunmadan yapılan propaganda ya da petrol şir ketleri için yapacağım reklâm filmleri ile kendime bir gelecek hazırlamak benim için ruhsuzluk olurdu. Özgür sinema batmıştı - National Film Theatre bile programlara sinirleniyor, bu denli kızıl bir sosyalizm sonucu zor durumda kalacaklarından korkuyordu. Bir iki reklâm filmi, altı tane de Robin Hood yaptım ve Ealing için de uzun metrajlı bir filmin senaryo taslağını hazırladım. Sonra birdenbire hiç beklemezken Royal Court tiyatrosundan «The Long and the Shart and the Tall» oyununu yönetmemi teklif ettiler. Sonuç çok başarılıydı ve ben yeni işimi çok sevmiştim. Yeni oyunlar yönetmemi istediler benden ben de tiyatroda kaldım.

«The Long and the Short and the Tall» filminin yönetmenliğini bana teklif etmediler. O günlerde İngiliz sinemasında uzun metrajlı film denemeleri yapmamış kimseye film yönetmeni gözüyle bakılmazdı. «The Long and the Short» filminde oynayan Richard Harris, oyunun sinemaya en başarılı olarak ancak tiyatrodaki oyuncular ve yönetmen ile aktarılacağı fikrini ortaya atmış olduğunu söyledi geçenlerde bana; oysa A. C. P. C. bu fikre «ama Anderson'ı biliyorsun, aklı biraz havalarda» demiş. Ancak o günden beri «Look back in Anger» ile başlıyan ve «Saturday Night and Sunday Morning» ile bütünüyle yerleşen bir devrim gerçekleştirildi. Karel'in «Saturday Night and Sunday Morning»deki büyük başarısı yapımcıların görüş ve anlayışını bir gecede değiştirdi - yapımcılar artık harıl harıl yeni yönetmenler ve adı duyulmamış oyuncular arıyorlardı.

Eleştirmen olarak kötü ün salmış geçmişimden dolayı hakkımda ön yargılar olduğunu sanmıyorum. Bütün sorun belgesel film ve tiyatro yönetmenliği yapmış kişilerin İngiliz film yapımcıları için hiçbir önem taşımadıklarıydı. Yapımcılar bu yönetmenlerin isimlerini bile bilmiyorlardı. Eleştirici olarak yazdıgım herhangi bir yazıdan dolayı bana düşmanlık duyulduğunu hatırlamıyorum. O dertsiz günlerde hemen hemen herkese ne kadar kaba davrandığımızı düşünerek buna da şaşıyorum.

Profesyonel film endüstrisinde kimsenin eleştiriden etkilendiğini sanmıyorum. Bu da hiçbirimizi şaşırtmamalı. Eleştirinin kendisi aydınlık ve anlayışlı olduğu için san'atçının da yolunu aydınlatacağı, ona ne yaptığını ve kendisi hakkında kendinin göremediği gerçekleri anlatacağı düşünebilir. Oysa gerçekte, san'atçı yaptığı işin erdemlerini ve kusurlarını, o işi eleştiren eleştiriciden daha iyi bilir. Bunun nedeni belki de eleştiricilerin çok yargılayıp az yorumlamalarındadır. Ne zaman eleştiri hakkında düşünsem aklıma Charlotte Bronte'nin, Emily'nin ölümünden sonra yayınlanan «Rüzgarlı Bayır»a yazdığı önsözde belirttiği bir nokta gelir. Bu önsözde, kitap

çıkar çıkmaz Charlotte Bronte tarafından yazıldığını anlayan eleştiricilerden ve romanın gerekli orjinal niteliğini kavrayan bir eleştiriciden sözeder. Charlotte Bronte'ye göre iyi düşünen bir kafanın «Mene Mene Tekel Upharsin»ini yorumlayabilen kişi hakiki eleştiricidir. Bence bu açıklama eleştiricinin zorunlu görevini açıkça belirtir. Herşeye rağmen bütün yargılar doğru değildir ; genellikle yargılar, san'at eserinden fazla yargılayanın kişiliğinden söz eder. Ancak, diğerlerine karışık görünüp aslında yeni ve özgün olan eserleri gören ve bunları zekâsı ve kültürü sayesinde yorumlayıp gerçek değerlerini yansıtabilen eleştirici artık çok az rastlanan gerçek bir değerdir.

Bu yönde artık kendim için tutkularım yok. Giderek, halâ okuyucuların kafalarında yaşayan eleştiriciliğin o çelişkili geçmişini hatırladıkça sıkılıyorum. Yazdığım hiçbir şeyi inkâr etmiyorum, ancak, koşullar değişiyor, bizler de gelişiyoruz. 5-6yıllık bir yazının yanlış yorumlanmasından ötürü hayat boyu belirlenmek büyük bir haksızlık. Büyük bir coşkunlukla yazdığım ve yazdığımı hiçbir zaman inkâr etmediğim «Stand-Up, Stand-Up» başlıklı yazım, zaten eleştiri üzerine son bir bildiri değildi. Amacım hem kendi düşüncelerimi belirtmek hem de bir tartışmaya yol açmaktı. Eleştirinin ağır başlılığına inancımı kanıtlamak istedim. Çünkü eleştirici, asalaktan ötede bir kişi olmalıdır. Başkaları gibi o da tam bir insan olmalı, sosyal ve ahlâk yargıları inançlarını etkilemelidir. Bir san'at eserini yorumlarken bu bakış açılarını kaldırmanın gerekli olduğuna inanır görünmek eleştiriciyi yetersizliğe götürür.

Tartışma açma denemem tabii sonuç vermedi. Çünkü insanlar herzaman başkalarının ne dedikleri hakkında düşünmektense o insanları damgalayıp klişeştirmeyi tercih ederler. «Bağlanma» kelimesi artık can sıkmaya başladı. Bunun da nedeni, kelimenin ardındaki anlamın yetersiz yada önemsiz olaması değil, hem sağcı hem de solcu grupların bu anlamı tembel ve sathî bir şekilde tartışmalarındadır.

Tekrar «Sporcunun Hayatı»na dönelim. «Bağlanma» (angajman) saflarından ayrılıp bu filmi yaptığım için beni hem tebrik edecekler ve hem de yerecekler, bu tebrikler ve yermeler yersiz olacak. Bütün san'at eserlerinin politik bir içlemi vardır, çünkü sanat eseridirler; politikanın ise sanat içlemi yoktur. Bir devrim çağı dışında böyle bir ilişkinin yakın olmasını dilemek yanlış olur; zaten İngiltere'de devrim çağından uzak yaşıyoruz. Eğer san'atçı, eserinin gerçekten köklü olan bir yönünü köklü bir politik akımla bağdaştırmaya kalkarsa hayal kırıklığına uğraması uzun sürmez. Zaten köklü politik akımlarımız da yok.

Her ne olursa olsun, İngiliz yaşam tarzının bütün korkunçluklarına karşın, sanatçı olmak ya da olmaya çalışmak için pek çok yerden daha iyi olduğu kanısındayım. Hiç olmazsa burada sanatçı olduğu nuz için ölüm cezası yemiyorsunuz. Az bile olsa kurtulmak umuduyla, sizi besleyen eli ısırmalısınız. Sanatçı herzaman kendini besliyen eli ısırmalı, ereği herzaman hoşgörü sınırının ötesinde bulunmalı-sanatçının görevi canavar olmaktır.

İngilizlerin en dehşet verici kötü alışkanlığı mantıksallıkları, suya sabuna dokunmamaları, olayları ciddiye almamalarıdır. Bu yaşamak için iyi bir reçete olabilir, ancak sinema için pek geçerli sayılamaz. İngiliz sineması için gerçek tehlike sansür ya da sistem değil, halkın aklının çelinmemesini, rahatsız edilmesini istemesidir.

Öbür yandan, geliştiğimizi gösteren belirtiler yok mu? Coşkunca bir tutkusu ve belirli bir verisi olan san'at eserine halkın ister istemez ilgi göstereceğini ummamak insanın elinde değil. Günümüzde hiç olmazsa eskiye oranla, daha çok iyi kitap okunuyor. D. H. Lawrence bugün genç bir yazar olsaydı memleketten kovalanmazdı. Belki zafer gine de san'atın olabilir; bizim davamıza gelince, «Sporcunun Hayatı»nı yapmak için çalışan bizler bunu kendimiz çözeceğiz.

Çev : Olcay SEVİNÇ

KRONOLOJİ ÜZERİNE... - NİJAT ÖZÖN

Geçen yılın ortalarına doğru yayımlanan «Türk Sineması Kronolojisi, 1895 1966» nın önsözü şöyle sona ermekteydi «Bu kılavuzun eksiksiz ve yanlışsız olduğunu iddia edecek değiliz. Bu çeşit kitaplar hiç bir vakit, hele ilk basımlarında, eksik ve yanlıştan kurtulamaz. Ancak zaman, kaynakların çoğalması, okuyucuların ve ilgililerin uyarması bunların her seferinde biraz daha azalmasını sağlar. «Türk Sineması Kronolojisi» için yapılacak uyarmaları şimdiden teşekkürle karşılarız.»

«Kronoloji» nin yayımlanmasından altı ay kadar sonra «Ulusal Sinema» dergisinde (No. 3/4, Aralık 1968) B. Nezih Coş, bu çağrıya uymak için olacak, uzunca bir yazı yayımladı. Derginin, klişeler dışında, aşağı yukarı 3,5 sayfasını kaplayan bu yazısıyle giriştiği zahmetten dolayı, önsözündeki teşekkürü tekrarlarız. Yazar ileri sürdüğü noktaların gerek okuyucularının gerekse bizim dikkatimizi çekmesi dileğinde bulunduğu için, hem yazarı hem de okuyucularını bunlar üzerinde aydınlatmayı ödev saydık.

Yazar 3,5 sayfalık yazısının bir sayfasını «Kronoloji» nin ayrıntılı olarak tanıtılmasına ayırdıktan sonra, kitap üzerindeki eleştirilerine geçiyor. Her ne kadar bu bölüm birçok maddeye ayrılmışsa da, çoğu dönüp dolaşıp birkaç noktada toplandığından bunları bir arada ele alacağız.

Yazarın üzerinde durduğu ilk nokta, 1962'de yayımlanan «Türk Sineması Târihi» (bunu kısaca «Tarih», öbürünü «Kronoloji» diye anacağız) adlı kitabımız ile «Kronoloji» arasındaki ilişkidir. Sinemamızın 1896'dan 1960'a kadarki öyküsünü anlatan «Tarih» i övdükten sonra yazar «Kronoloji» yi bununla karşılaştıracağını, ne derece yeni bir araştırma niteliği taşıdığını inceleyeceğini söylüyor. Çünkü yazara göre «Kronoloji» nin en önemli yönü, Halit Refiğ ile «Papirüs» teki yazışmamızı ne dereceye kadar doğruladığıymış. Yazara bakılırsa, Refiğ «Papirüs» te Türk sineması üzerine bizim yeni bir araştırma yapmadığımızı öne sürmüş, biz de buna yeni bir araştırmamız vardır, «Kronoloji» yeni bir araştırmadır cevabını vermişiz, yazar da bu iki savdan hangisinin doğru olduğunu ortaya çıkaracakmış. Acaba «Papirüs» teki yazışma olmasaydı yazarın kitapta gördüğü «en önemli yön» ne olacaktı? Sorusunu bir yana bırakıp işin asıl ilgi çeken yanına geçelim «Papirüs» teki yazışmanın konusu o değildir! O yazışma okunursa görülür ki, Refiğ'in öne sürdüğü nokta, Türk sinemasının 1960'tan sonrası üzerinde yeni bir araştırma yapmadığımızdır. Zaten Refiğ bunu yalnız o yazıda değil başka yazılarında da fırsat buldukça tekrarlamaktadır «Türk Sineması Tarihi» çok iyidir, mükemmeldir, 1960'a kadarki sinemamızın tarihi için tek kaynaktır ama Özön'ün sinemamızla ilişkisi o tarihte kesilmiştir, ondan sonrasını incelememiştir, hattâ filim bile seyretmeyip masa başında yazılar karalamıştır... Sırası gelmişken önce bu nakaratın nedenini belirtelim, hem üzerinde durduğumuz noktayı daha da iyi aydınlatmış oluruz : Refiğ yönetmenliğe 1960'ta başlamıştır, bunu bir «Milât» sayar. «Milâttan önce» yi ele alan ve daha ilk taslağından beri övdüğü «Tarih» e toz kondurmaz. Ama aynı «Tarih» in yazarı Refiğ'in filimlerinden bazılarını övüp bazılarını eleştirdiği için «Milâttan sonra» ya bir kulp takmak ihtiyacını duymuş, kendi çalıştığı dönemi, «Milâttan önce» si gibi incelemediğimiz, sinemayla ilişkimizi «Milât»ta kestiğimiz yakıştırmasını bulmuştur. «Papirüs» te bir kez daha tekrarlanan bu nakarata verdiğimiz cevap, işte bu ünlü «Milâttan sonra» yla ilgilidir. O cevapta Türk sineması üzerinde yeni bir çalışma vardır, çünkü «Kronoloji» sinemamızı yıl yıl 1966 nın son gününe kadar izliyor demiştik.

Bütün bunlar karşısında B. Coş ne yapıyor? Önce yazışmanın konusunu yanlış anlamış gibi görünüyor; sonra Refiğ'in sözlerini «(Özön'ün) 1960'tan sonrasını evveli gibi ele alıp incelememiştir» şeklinde anlamak gerektiğini belirtmekle yazışmanın «Milâttan sonra» yla ilgisini ortaya koyuyor; buna rağmen yine de 1961-1966 dönemiyle ilgili yeni araştırma üzerinde durmak gereğini duymuyor; bir yerde bunu «derleme mi araştırma mı üzerinde durmak gereksiz» gibisinden geçiştiriyor; yazısının sonuç bölümündeyse bazı sorular arasında «Özön 1960 sonrası için iyi bir inceleme yapmış mıdır?» diye soruyu apaçık ortaya atıyor ve soruyu cevaplamıyor! Oysa ortada bazı somut dayanaklar var ki, 1960'tan sonraki sinemanın «Kronoloji» de incelenip incelenmediğini, bütün bu tutarsız ve kaçamak davranışlara, baş döndürücü zigzaglara lüzum kalmadan (ya da buna rağmen) ortaya koyacak niteliktedir : Sinemamızın 1960'-tan sonraki tarihi, önsözde de belirtildiği gibi, nicelik (filim yapımı) ve olaylar yönünden, 1960'tan öncesine göre daha zengindir. Hem 1960'tan öncesini ele alan «Tarih» i he mde 1960 sonrasını da ele alan «Kronoloji» yi hazırlamanın verdiği tecrübeyle söyleyebiliriz ki, son altı yıllık dönem araştırıcıyı, ondan önceki 47 yıllık yapım dönemi kadar uğraştırmaktadır «Tarih» in kapsadığı 47 yıllık (1914-1960) yapım döneminde 756 filim çevrilmişken. «Kronoloji» de buna ayrıca katılan 6 yıllık yapım döneminde (1961-1966) 933 filim çevrilmiştir. Öte yandan 47 yıllık döneme «Kronoloji» de 117 sayfa ayrılırken, 6 yıllık son döneme aşağı yukarı bunun yarısı kadar (50) sayfa ayrılmıştır. Refiğ'in yapılmadığını söylediği, B. Coş'un görmezlikten geldiği yeni araştırma işte budur.

Üstelik bu bölüm hiç hesaba katılmasa da, yazarın tutumu yine de çok tuhaftır : Aynı yazarın aynı dönemi ele alan sinema tarihi ile sinema kronolojisi arasında araştırma, malzeme yönünden ille de başkalık, yenilik aramak B. Coş'un aklına nereden geldi? Elbet ikisi de aynı malzemeyi kullanacaktır. Daha yeni olan, varsa, eskisindeki yanlışları düzeltecek, değiştirecek, yeni bilgi sağlamışsa ekleyecektir (Nitekim bunlar «Kronoloji» de elden geldiğince yapılmıştır. Ama sinema tarihimizin kaynaklarının kısırlığı, kıyıda köşede kalmışlığı göz önüne alınınca bu alanda fazla bir şey ummak hayaldir). Fakat bunlardan biri sinema tarihinin niteliklerini, öbürü sinema kronolojisinin niteliklerini taşıyacak, ancak bu nitelikleri yansıtmadaki başarı dereceleriyle, -varsa- benzerleriyle karşılaştırılarak değerlendirilecektir. Tarihlerinin sağlamlığı, güvenilirliği; açık ve kesin oluşu; olaylar arasında bağlantı kuruşundaki başarısı; temel olanı ayrıntılardan ayıklayabilmesi; karşılaştırmaları kolaylaştırması; bütün bunları okuyucuya biçim yönünden en elverişli kılıkta sunması bu çeşit kronolojilerde aranması gerekli başlıca nitelikl**e**rdir. Ama yazar, bir kronolojiyi değerlendirmenin bu en önemli yönlerine hiç değinmiyor; hatta bir yerde «kitabın bütünü içindeki bilgilerde de «Türk Sineması Tarihi» esas tutulmuş, ancak kronolojik bir biçimde değerlendirilmiştir» derken, gerçeğin yanından geçmekte olduğunun bile farkına varmıyor.

Yazarın öne sürdüğü bir başka nokta, «Kronoloji» de bulduğu «fazlalık» tır. «Yabancı sinemalar» a ayrılan bölüm ile «İç ve dış olaylar» a ayrılan bölümler yazara göre «kendi başlarına yararlı» ama kronolojiye eklenince yararsızmış. Bu bölümlerin konuşu önsözde şu gerekçeyle anlatılmıştı «Her ne kadar sinemamız çok kez ne yabancı sinemalarla ne de iç ve dış olaylarla pek içli dışlı olmamışsa da okuyucuların sinemamızın yabancı sinemalar, iç ve dış olaylarla ilgi ya da ilgisizliğini izlemesinin yararlı olacağını düşündük.» Günümüzde ortaöğretim ders kitaplarında, yardımcı kitaplarında bile yazarları, sanatçıları, yapıtları yerli yerine oturtmak için bu çeşit kronolojilerin kullanılması kökleşir ve yaygınlaşırken, sinema gibi sınır tanımaz, evrensel, gün-

lük yaşayışa kadar girmiş bir alanda okuyucuya aynı olanağın sağlanmasının neden bir «fazlalık» olduğunu anlamak güçtür. Yazar, bir neden olarak batıda birçok yapıtta kronolojik ekler bulunduğuna örnekler verdikten sonra, okucuların gerekirse bunlardan yararlanabileceklerini belirtiyor. Yazar, her şeyden önce, kendi verdiği örnekle çeliştiğinin farkında değil Demek ki Batıda, değil doğrudan doğruya kronolojilerde, hatta sinema tarihi, sinema ansiklopedisi gibi metinde zaten aynı malzemenin kullanıldığı kitaplarda bile bu karşılaştırma olanağını sağlayacak kronoloji ihtiyacı duyuluyor; demek ki bizim gibi şimdiye kadar sinema kronolojisi hiç yayımlanmamış ülkede değil, birçok kronolojinin yayımlandığı ülkelerde bile bunları tekrarlamak ihtiyacı duyuluyor, okuyucuya «filâncanın kitabında var, ona baş vur» denmiyor. Kaldı ki, bu konuda bizim göz önünde bulundurmak zorunda olduğumuz daha önemli sorunlar da var «Kronoloji», yalnız ellerinde bu çeşit kaynaklar bulunan bir avuç kimse için hazırlanmamıştır; hiç bir okuyucuyu yabancı kaynak bulmaya zorlayamazsınız, üstelik yabancı dil de bilmiyorsa ne olacak? Sonra bu yabancı kronolojilerin hacimleri çok değişiktir, verdikleri tarihlerin çoğu birbirini tutmaz, çünkü filim tarihlemesinde dayandıkları temeller başka başkadır, «Kronoloji» deki tarihlemeye uyanı vardır, uymayanı vardır, bu durum karşılaştırmada yanlışlığa yol açabilir. Hem, her yabancı kaynak bu çeşit kronolojileri kendi ülkesine ağırlık vererek, aslan payını kendi ülkesine ayırarak düzenler, v.s.... Bir de şu var Yazar, Türkiye'de filim yapımıyle birlikte sağlanan bu karşılaştırma olanağını «fazlalık» sayarken, hiç bir yapım çabasının yer almadığı, ancak bölük pörçük bir işletme çabasının boy gösterdiği, arada büyük boşlukların bulunduğu 1895-1914 dönemindeki bir düzine kadar olay için yirmi yıllık iç ve dış olaylar kronolojisinin getireceği ağırlıktan kaçınılmasını «eksiklik» saymaktan çekinmiyor...

Yazarın aynı konuda öne sürdüğü ikinci neden, bu «fazlalıklar» dan boşalacak yere, başlangıcından günümüze kadar çevrilmiş bütün Türk filimlerinin sıralanabileceğidir. Böylelikle aynı zamanda yazarın dönüp dolaşıp sık sık tekrarladığı «Türk filimlerinin tam listesi» ve «yıllık filim sayısı» konusundaki «çeşitlemeleri» ne gelmiş oluyoruz. «Kronoloji» de bu konuda kullanılan yöntem şudur : Her yıl yurdumuzda ne kadar öykülü, uzun filim çevrildiği rakamla belirtilmiş, sonra da o yılın belli başlı filimleri, başlıca özellikleriyle çeşitli başlıklar altında incelenmiştir. Yazarın öne sürdüğü dilek için hemen şunu belirtelim ki, kendisinin önerdiği gibi yalnız filim, yönetmen, en az üç oyuncu adı, başlıca özellikler belirtilmek şartıyla bütün Türk filimlerinin sıralanması «Kronoloji» de en azından beş formalık yer tutacaktı (üstelik o zaman da niye yalnız üç oyuncu? Niye şirket adı yok? Niye senaryocu, görüntü yönetmeni belirtilmemiş? diye soranların çıkmayacağını kim temin edebilir?) Bu beş formalık yer, yazarın kaldırılmasını istediği bölümlerle sağlanamazdı. Sonra bir sinema kronolojisi başka şeydir, bir filim kataloğu, filim dizini, filmografi başka şeydir. Ayrı yöntemleri vardır, ayrı ihtiyaçlara, ayrı kimselere hitap ederler. Bir de şu sorulabilir: Acaba bütün Türk filimlerinin listesinin sağlayacağı yarar, kaldırılanlardan dolayı uğranılacak zarara değer mi? Ama bizce en önemlisi, böyle bir yer sağlansa da, yine de bütün Türk filimlerinin listesini bir kronolojiye koymanın o kronolojinin hem kullanışlılığını hem de okuyucuların kronolojiyi açıklıkla izlemesini engellemesi, hatta olanaksızlaştırmasıdır; ortaya tam da «ağaçlardan dolayı ormanı görememek» durumu çıkar. Hele yazarın önerdiği biçim, en sakıncalı, en kaçınılacak biçimdir: Yazar; eğilimlere, özelliklere, oyunculara, filimlere ayrılan bölümlerin kaldırılmasını bunların yerine yönetmen, filim adı, oyuncu adı, özellik ve eğilimlerin, bütün Türk filimleri listesi içinde birlikte verilmesinin daha yararlı

olacağını söylüyor. «Kronoloji» deki biçimi okuyucu için bir «hammallık» sayan yazar, asıl hammallığı okuyucuya o vakit yükleyeceğini, üstelik bu hammallığın hiç bir yararlı sonuca ulaşamayacağını kestiremiyor: Her yıl çevrilen bütün filimleri sıralayacaksınız, yönetmenini, oyuncularını, eğilim ve özelliklerini, türlerini yanına yazacaksınız, sonra da okuyucuya «haydi bakalım, bunları tek tek tara da o yılın eğilim ve özelliklerini, başlıca türlerini, gözde oyuncularını çıkar» diyeceksiniz. Oysa amacımız okuyucuya bir bilmece ya da bulmaca kitabı değil bir sinema kronolojisi sunmak olduğu için, bütün bunları okuyucunun en az emekle bulabileceği biçimde vermeye çalıştık.

Yazarın, Türk filimlerinin tam listesinin verilmesi gereği için ileri sürdüğü neden, her yıl çevrilen filimler için «Kronoloji» de verilen rakamları denetlemekmiş. Her yılın 1 Ocak - 31 Aralık tarihleri arasında sansürden gösterim izni alan filimlere göre hazırlanan bu rakamlara yazar nedense güvenemiyor: Bakalım bunlar doğru muymuş? Filim listesi verilseymiş sayıp karşılaştıracakmış. Doğrusu buradaki mantığı anlayamadığımızı itiraf edelim: Rakamları verdiğimizde bunlara güvenemeyen yazar acaba filim listesi verilince nasıl ve neden güvenecek? Ya kendisinde daha güvenilir bir kaynak vardır ki, o vakit liste verilsin verilmesin «Kronoloji» deki rakamın doğruluğunu yine denetleyebilir (yazarın bu kaynağı bildirmesinden büyük bir memnunluk duyardık, çünkü bugüne kadarki araştırmalarımızda başlangıcından günümüze kadar Türk filimlerini ne rakamla ne de isim olarak veren herhangi bir kaynağa raslamadık), ya da böyle bir kaynak yoktur, o vakit yine bizim vereceğimiz listeye güvenmek zorundadır ki «Kronoloji» deki rakamlar da zaten bu listeden çıkarılmıştır. Yazar, yazısının başka bir yerinde bu konuya yeniden dönerek, iki kaynakta bazı yıllar için verilen yapım rakamlarının «Kronoloji» de aynı yıllar için verilen rakamlara uymadığını, bu uyuşmazlığı «Kronoloji»de ele alıp incelememiz gerektiğini öne sürüyor. Yazar bu çeşit uyuşmazlıkları incelemediğimizi acaba nereden çıkarıyor? «Kronoloji» incelemelerimizin sonunda vardığımız sonuçları ortaya koymaktadır; ama bu incelemelerin ayrıntılarını vermenin, uyuşmazlıkların çözümlemelerini yapmanın yeri «Kronoloji» değildir. Sonra yazar neden yalnız iki kaynak sayıyor? Her sinema mevsiminin ya da her yılın sonunda sinema dergilerinden gazetelere kadar her yerde herkes tutturabildiğine rakamlar öne sürmektedir. Bunların da tek tek incelenmesini yazar «Kronoloji»den mi isteyecektir? İşin gerçeği şu ki, biz sadece kendi verdiğimiz rakamlardan, bunları hangi temele dayandırdığımızı belirtmekten sorumluyuz; bu da yapılmıştır. Kaldı ki yazar biraz dikkat etse, andığı iki kaynakla «Kronoloji»deki rakamların neden birbirini tutmadığını, istatistik yönünden hangisine güvenmek gerektiğini kolayca anlayabilirdi. Yazarın andığı kaynaklardan biri B. Agâh Özgüç'ün 1965'te «Sinema 65» dergisinden başlayıp şimdi «Yeni Sinema»da sürdürdüğü çok yararlı çalışmasıdır. Ancak bu çalışma sağlam bir istatistik yapmaya elvermez, zaten B. Özgüç'ün amacı da bu değildir. Onun amacı, çevrilmesine başlanan Türk filimlerini sıcağı sıcağına duyurmak, araştırmalara malzeme hazırlamaktır. Ama örneğin 1965'te çevrilmeye başlanan bir filim yarıda kalır, 1966'da yeniden ele alınıp 1967'de tamamlanabilir. Ya da çevrilmesine başlanan bir filimden tamamiyle vaz geçilebilir... Nitekim B. Özgüç'ün listelerinde bu durumlara raslanmaktadır. Hele yıl sonlarına doğru çevrilmesine başlandığı bildirilen filimlerden büyük çoğunluğu ertesi yıl tamamlanmıştır. Yazarın andığı ikinci kaynağa gelince, doğrusu gerek bu kaynağı anış biçimi, gerekse en basit sorunları yorumlayıp sonuçlar çıkarma tarzıyle B. Coş'un yalnız dikkatinden değil amacından da, iyiniyetinden de, araştırma yeteneğinden de kuşkulanmamak elde değil. Şöyle diyor yazar: «Hele 1965'e ait bir «Sinema Yıllığı» vardır ki,

burada gösterilen 216 tam, 2 de yarım kalmış filimlere karşılık Özön 1965 için sadece 196 filim zikretmektedir.» Ve vardığı sonuç: «Bu durumda Özön'ün sağlam bilgi verdiğini ispat için, «sinema olayları» bölümünde (216 eksi 196 eşittir) 20 filmin sansürün izni olmadan oynadığını en önemli sansür olayı sayarak belirtmesi ya da bu konuyu yeniden incelemesi gerekmekte idi.» Önce şunu sormak gerek: Yazar «Sinema Yıllığı»nın 1965'e ait olduğunu nereden kestirip atıyor? Bir kere o kitabın adı «Sinema Yıllığı» değil «1965 - 1966 Sinema Yıllığı»dır. Ama yabancı dildeki kitapların künyelerinde hangi şehirde, hangi kitapçı tarafından, hangi tarihte basıldığını belirtecek kadar titizlik gösteren yazar, nedense burada en önemli ve gözden kaçması imkânsız olan tam adı - çünkü bu ad hem dış kapakta, hem iç kapakta, hem de kısacık önsözde tekrarlanmaktadır, 1965 - 1966 tarihleri «Sinema Yıllığı» adından daha büyük ve değişik karakterde ve ayrı renkte basılmıştır ve bir yıllık ele alınırken üzerinde ilk durulanlar neye ve hangi yıla ait olduğudur, hele burada olduğu gibi tarih karşılaştırması söz konusu olursa - eksik yazıyor. Oysa yalnız bu ad bile bu kitaptaki rakamla «Kronoloji»de 1965 yılına ait rakamın neden uyuşmadığını ortaya koymaya yeter; çünkü yıllıkta hem 1965'e hem de 1966'ya ait filimler vardır. Üstelik 1965'in ilk yarısı ile 1966'nın son yarısında tamamlanan, yani aralarında bir yıldan fazla zaman farkı olan filimler vardır. Hatta 1965 ocağında tamamlanan filimler ile 1966 aralığında tamamlanan, yani aralarında iki yıl zaman farkı bulunan filimler de vardır! Sağlam bir filim istatistiği yapabilmek için en azından, başı sonu belli bir zaman dilimi seçmek, bu dilim içinde tamamlanan filimleri ele almak ve aynı zaman dilimine her vakit uymak gerekir. «Kronoloji»de yapılan da budur.

Yazar, kronoloji bölümündeki filimler için piyasaya çıkış tarihinin, bundan tamamiyle ayrı olan yönetmenler bölümündeki filmografilerdeyse yapım tarihinin temel alınmasına da karşı çıkıyor. Oysa bu tamamiyle bir sinema araştırmaları yönteminin gereğidir. Araştırıcı, yaptığı çalışmanın çeşidine göre en uygun tarihlemeyi seçmek zorundadır. Örneğin bir sinema tarihi için en uygunu filmin piyasaya çıkış tarihidir; bir sinema kronolojisi, hele burada sözü edilen «Kronoloji» için de en uygun tarihleme budur, çünkü burada yapıtın kamuya mal oluşu, bunun doğurduğu etkiler söz konusudur. Ama sinemacının filmografisine gelince iş değişir, burada önemli olan yapım tarihidir, çünkü sinemacı ile yapıtı arasındaki ilişki önem kazanır, bu yapıtın o yönetmenin yaşayışında hangi döneme rasladığını belirtmek öne geçer. Bundan dolayıdır ki, «Kronoloji»nin iki ayrı bölümünde ayrı tarihleme yöntemi kullanılmıştır. Yoksa yazarın ileri sürdüğü gibi bunlardan yalnız birini benimseyip iki bölümde de kullanmak bizim için daha kolay, zahmetsiz olurdu ama doğru olmazdı.

Yazarın rakamlar konusundaki bir başka itirazı 1966 yılında Türkiye'deki kapalı sinema salonlarının «yaklaşık olarak 900» biçiminde verilmesi konusundadır. Şöyle diyor: «Özök, kendisine şubat (1968) ayında sunduğum «Sinemaların dağılışı» v.s... ile ilgili incelememdeki 1400 kapalı salon sonucunu bildiği halde, yanlış bir bilgiyle 900'de ısrar etmiştir.» Her şeyden önce şunu belirtelim ki, sinema salonları sorunu - yalnız sayısı değil gelişmesi, dağılışı, koltuk sayısı, çeşitleri, gücü.. sinemamızın en çetin, çözülmesi en güç sorunudur. Bugün Türkiye'de kimse bu konuda kesin bir rakam öne sürebilecek durumda değildir. Hatta Devlet İstatistik Enstitüsü bile bir ara geniş olanaklarını bu yolda harekete geçirmek istemişse de işin çetinliğini görerek vaz geçmiştir. B. Coş'un araştırmasına gelelim: Yazısında belirttiği gibi, özel bir kuruluşun yurdumuzdaki salonlar konusunda açtığı yarışmayı kazanan araştırmasını bize getirerek düşüncelerimizi sor-

mak nezaketini gösterdi. Ne var ki, İstanbul'a acele dönmek zorunda olduğundan bize pek az bir süre tanıdı. Bundan dolayı araştırmasının ancak sinema salonlarının ortaya çıkışını, gelişmesini kapsayan ve düşündüklerimizi hemen belirtebileceğimiz ilk bölümlerini inceleyebildik. Çeşitli kaynaklardan derlenmiş rakamlarla salonların bugünkü durumunu ele alan lendirilmesi, rakamların denetlenmesini son bölümler için, bu kaynakların değerüstünkörü de olsa yapmaya vakit kalmadı. Yalnız, yazarın önsözde salon sayısı için şimdiye kadar verilen rakamların tutarsızlığından, bunların yaklaşık rakamlar olmasından yakınmasına rağmen kendisinin de kesin bir sonuca ulaşamadığına dikkatini çektiğimizi de hatırlıyoruz. Yazar bunu kabul ettiği gibi, araştırmanın yarışmaya yetiştirilmek üzere çok acele yazıldığını, bazı yerlerden daha yeni yeni bilgiler geldiğini, yalnız son bölümü değil üzerinde konuştuğumuz ilk bölümleri de yeni baştan kaleme alıp ancak ondan sonra basılmak üzere teslim edeceğini söylemişti. Kesinleşmemiş bir araştırmanın, hele en üstünkörü bir rakam denetlemesi, kaynak inceleme ve eleştirmesi tarafımızdan yapılamamış bir araştırmanın sonucunu «Kronoloji»ye koymamız her halde beklenemez; hele «Kronoloji»deki en sağlam ve güvenilir rakamlara karşı bile anlaşılmaz bir titizlik gösteren B. Coş'un bunu hiç istememesi gerekirdi. Yazar araştırmasını tamamlasın, ister müsvette ister kitap halinde ilgililerin incelemesine sunsun, elbet sağlamlığı, güvenilirliği ölçüsünde yararlanmaktan zevk duyacağız. Ama şimdilik, eksik ve yaklaşık da olsa, resmî verileri kullanmakta mazuruz.

Yazarın değindiği bazı noktalar daha var, fakat yazıyı uzatmamak için bunlara çok kısaca dokunacağız, zaten bunlar kitapla karşılaştırıldığında hata ya da sevabı kendiliğinden ortaya çıkacak çeşittendir. Örneğin filimlerimizin «melodram», «polis filmi», «güldürü» gibi ayrımlara tutulmasını doğru bulmuyor, bunun kıstası olmadığını söylüyor, oysa bunlar sinemamızın en kalıplaşmış türleridir, bundan dolayı da kıstası çok açıktır. «Eğilimler, özellikler» bölümünde bazı filimler için yoruma gidildiğini, bunun da objektifliği sakatladığını söylüyor, oysa tümden yanılıyor, çünkü bu başlık altında yer alan her şey, biçimi ne olursa olsun, zaten bir yoruma, bir değer yargısına dayanmaktadır; yazarın dediğine uyulsaydı bu bölümlerin kitaptan tamamiyle çıkarılması gerekirdi; oysa yanılma payları bir yana bırakılırsa, düzenlenmesi en güç ama en yararlı bölümlerden biri budur. Oyuncuların düzensiz verildiğini söylüyor, oysa her biri tek tek o yıl sinemamızdaki bir çeşit «barem»lerine göre sıralanmıştır, öyle ki her yılın oyuncular bölümü izlenerek yıldızların ve yıldızcılığın bir eğrisi çıkarılabilir.

«Eğilimler, özellikler» bölümü ile «Sinema olayları» bölümüne girenlerin bazan yanlış yerleştirildiğini söylüyor, ama verdiği tek örnek bunu doğrulamıyor; çünkü bu örnekteki «özel yapımevi kurulması» her iki bölümde de yer almaktadır, zira bunun bir sinema olayı olduğu söz götürmediği gibi, aynı zamanda bir eğilimi, bir özelliği belirttiği de söz götürmez: Başlangıcından sekiz yıl sonrasına kadar hep resmî ya da yarı-resmî yürütülen yapım çabasının artık özel yapıma yöneldiğini ortaya koymaktadır.

Bütün bunlardan dolayı, B. Coş'un uzun yazısının, «Kronoloji»nin daha iyi duruma gelmesine katkıda bulunduğunu, ne yazık ki, söyleyemeyeceğiz. Bizce bu yazının en önemli yanı hem genellikle sinema, hem de özel olarak Türk sineması alanında, sinema araştırmalarının en basit, en ilk kavram ve kurallarının, yöntem sorunlarının yeterince bilinmediğini yansıtmasıdır. Bu, bir yandan bizde bu çeşit araştırmaların neden birkaçı geçmediğini ortaya koyarken, bir yandan da tam tersine, bu işin niye o kadar hafiften alındığını, yapılanların niye küçümsenip hatta inkârına gidildiğini pek güzel açıklamaktadır. «Kronoloji» dolayısıyle bazı sorunları uzunca ele almamızın başlıca nedeni de bunu belirtmek içindir.

KAYNAKLAR

25 KASIM'DAN ARALIK 1968 SONUNA KADAR ÇEKİLEN TÜRK FİLMLERİ

AGÂH ÖZGÜÇ

149) **KRAL KİM** Yön ve Sen. Çetin İnanç/Gör. Ali Yaver/Oy. Tanju Korel, Figen Say, Yıldırım Gencer, Birsen Ayda, Erol Taş, Suzan Avcı/Yap. Metin Film

150) **URFA İSTANBUL** - Eser. Yaşar Kemâl/Yön Nuri Ergün/Sen. Osman Seden/Gör. Nedim Adanlar/Oy. Ahmet Mekin, Eşref Kolçak, Hülya Aşan, Muhterem Nur, Kadir Savun, Hayati Hamzaoğlu, Talat Gözbak, M. Ali Akpınar/Yap. Kemâl Film

151) **KORKUSUZ YABANCI** - Yön. Uğur Duru/Sen. Yılmaz Gündüz/Gör. Cengiz Tacer/Oy. Yılmaz Gündüz, Nebahat Çehre, Erol Taş, Suzan Erkin, Süleyman Turan, Serpil Gül/ Yap. Kale Film

152) **KURŞUNLARIN KANUNU** Yön. Ertem Göreç/Sen. Safa Önal/Gör Necat Okçugil/Oy. Cüneyt Arkın, Sevda Ferdağ, Levent Haskan/Yap Er Film

153) **ACI İNANÇ** - Yön. Ümit Utku/Sen. İlhan Aşkın/Gör. Enver Burçkin/Oy. Sema Özcan, Kuzey Vargın, Turgut Özatay. Muzaffer Tema/Yap. Demir Film

154) **AFFET BENİ ALLAHIM** Yön ve Sen. Yavuz Figenli/Gör. Mustafa Yılmaz/Oy. Zeynep Aksu, Tanju Korel, Erol Taş, Sami Tunç, Aliye Rona/Yap. Tunç Film

155) **AŞK ESKİ BİR YALAN** Yön ve Sen. İlhan Engin/Gör. Memduh Yükman/Oy. Türkân Şoray, Ekrem Bora, Salih Güney, Zeynep Tedü, Güzin Özipek/Yap. Engin Film

156) **BÜYÜK GÜNAH** - Yön. ve Sen. Süha Doğan/Gör. Orhan Kapkı/Oy. Demir Karahan, Sezer Güvenirgil, Atilla Ergün, Süha Doğan, Orhan Aykanat/Yap. Fatih Film

157) **ÖMRÜMÜN TEK GECESİ** İkinci Çevirim) - Eser. Esat Mahmut Karakurt/Yön Nuri Ergün/Gör. Necat Okçugil/Oy. Ediz Hun, Filiz Akın, Fatma Karanfil, Kayhan Yıldızoğlu/ Yap. Erbil Film

158) **TALİHSİZ MERYEM** Yön. Aykut Düz/Sen. Yavuz Yalınkılıç/Gör. Mükrimin Şumlu/Oy. Uğur Güçlü, Hülya Darcan, Erol Taş, Aliye Rona, Ali Şen/ Yap. Şen Film

159) **AZİZE** Yön ve Sen. Kemal Kan/ Gör. Fevzi Eryılmaz/Oy. Nazan Şoray, Toksöz, Kadir Savun, Özcan Bilge/Yap. Topkapı Film.

160) **YASEMİNİN TATLI AŞKI** - (Renkli) Yön ve Sen. Atıf Yılmaz/Gör. Gani Turanlı/Oy. Yülya Koçyiğit, Erol Büyükburç, Ali Şen, Hüseyin Baradan, Birsen Ayda, Aynur Aydan Yap. Saner Film

161) **AFFEDİLMEYEN SUÇ** - Yön. Nazmi Özer/Sen. Vacdi Uygun/Gör. Necati İlktaç/Oy. İzzet Günay, Nil Kutval, Turgut Özatay, Hayati Hamzaoğlu, Ali Şen/Yap. Şafak Film

162) **KARANLIK YOLLAR** (Renkli) Yön ve Sen. Ferit Ceylan/Gör. Kaya Erererz /Oy. Salih Güney, Hülya Darcan, Sevda Nur, Muzaffer Tema, Güven Erte/Yap. Yeşim Film

163) **KIZIL MASKE** Yön ve Sen. Tolgay Ziyal/Gör. Feridun Kete/Oy. Ne-

bahat Çehre, İsmet Erten, Erol Taş, Gülgün Erdem/Yap. Alpay Ziyal Film

164) **PARMAKSIZ SALİH** (İkinci Çevirim) - Eser. Necip Fazıl Kısakürek Yön. Turgut Demirag/Sen Orhan Bülent/Gör. Cahit Engin/Oy. Turgut Özatay. Nebahat Çehre, Erol Tezeren, Suzan Avcı, Ferudun Çölgeçen /Yap. And Film

165) **HAPİSHANE GELİNİ** (Renkli - Yön Ülkü Erakalın/Sen. Bülent Oran Gör. Manasi Filmeridis/Oy. Türkân Şoray, Engin Çaglar, Sami Hazinses /Yap. Pesen Film

168) **ÇİNGENE GÜZELİ** Yön ve Sen. Oksal Pekmezoğlu/Gör. Mengü Yegin/Oy. Uğur Güçlü, Sevda Ferdağ, Oya Peri, Reha Yurdakul/Yap. Saner Film

-167) **BEŞ ATEŞLİ KADIN** (Renkli) Yön. Seyfettin Tiryaki/Sen. Hulki Saner/Gör. Bruno Salli/Oy. Cüneyt Arkın, Sabbah, Hülya Darcan, Tarup/Yap. Saner Film

168) **AŞKLARIN EN GÜZELİ** - Yön. Melih Gülgen/Sen- Nurettin Erişen/ Gör. Erhan Canan/Oy. Uğur Güçlü, Nebahat Çehre, Turgut Özatay, Suzan Avcı/Yap. Kımız Film

179) **CAN PAZARI** - Yön. Ertem Göreç/ Sen. Safa Önal/Gör. Necat Okçugil/ Oy. Yılmaz Güney, Nil Kutval, Hayati Hamzaoğlu, Funda Postacı, Mustafa Dağhan/Yap. Er Film

170) **BEŞ ASİ ADAM** - Yön ve Sen. Tolgay Ziyal/Gör. Ferudun Kete/Oy. Tanju Gürsü, Neriman Köksal, Hayati Hamzaoğlu, Yıldırım Gencer, Atilla Ergün, Sami Tunç/Yap. Kımız Film

171) **SİNANOĞLUNUN DÖNÜŞÜ** Yön ve Sen. Yavuz Yalınkılıç/Gör. Mükrimin Şumlu / Oy. Yıldırım Gencer, Hülya Darcan, Erol Taş, Suha Doğan, Orhan Aykanat/Yap, Objektif Bilge Olgaç/Gör. Mustafa Yılmaz Film

172) **DERTLİ GÖNLÜM** Yön ve Sen. Bilge Olgaç/Gör. Mustafa Yılmaz Oy. Sadri Alışık, Suna Keskin, Kadir İnanır, Meltem Mete, Semih Sezerli/Yap. Gaye Film

173) **BEYOĞLU CANAVARI** - Yön. Ertem Göreç/Sen. Safa Önal/Gör. Necat Okçugil/Oy.Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Hayati Hamzaoğlu Yap. Er Film

174) **KADER** Yön. Süreyya Duru/Sen. Bülent Oran/Gör. Orhan Kapkı/Oy. Cüneyt Arkın, Filiz Akın, Yıldırım Gencer, Talat Gözbak, Cahit Irgat/ Yap. Duru Film

175) **İNCİLİ ÇAVUŞ** - Yön Nişan Hançer /Sen. Sadık Şendil/Gör. Çetin Tunca/Oy, İzzet Günay, Mine Mutlu, Kadir Savun, Hüseyin Baradan, Sadettin Erbil, Suna Pekuysal, Ergun Köknar, Mualla Sürer/Yap. Hisar Film

176) **EFKÂRLI SOSYETEDE** - Yön Türker İnanoğlu/Sen. Safa Önal/Gör Çetin Gürtop/Oy. Sadri Alışık, Filiz Akın, Mümtaz Ener, Vahi Öz, Hüseyin Baradan, Ferudun Çölgeçen/Yap. Erler Film

177) **İNSAN İKİ DEFA YAŞAR** - Yön. Aram Gülyüz/Sen. Safa Önal/Gör. Rafet Şiriner/Oy. Ekrem Bora, Selma Güneri/Can-Sel, Sevgi Can/yap Er. Film.

178) **HIRSIZ KIZ (Renkli)** - Yön. Türker İnanoğlu/Sen. Safa Önal/Gör. Çetin Gürtop/ Oy. Kartal Tibet, Filiz Akın, İreç Baran/yap. Erler Film

179) **AVANTA KEMAL TORPİDO YILMAZA KARŞI** Yön. Suha Doğan/ Sen. Uğur Duru - Suha Doğan/Oy. Fikret Hakan, Yılmaz Gündüz, Esen Püsküllü, Suna Erkin, Sami Hazinses, Faruk Panter, Kudret Şandra, M. Ali Akpınar, Suha Doğan/Yap. Kela Film



Kadınlara İyilikle Davranın!

Metin Erksan'ın "Kuyu" filmi üzerine

Mehmet Gönenç

Tanıtma Yazıları

Filmin adı **Kuyu** «Kadınlara iyilikle davranın» Nisâ suresi, Âyet 19

Senaryo ve yönetim **Metin Erksan**

Yapım : **Ortak Film - Necip Sarıcıoğlu**

Oyuncular : **Nil Göncü** (Fatma), **Hayati Hamzaoğlu** (Osman), **Osman Alyanak** (Baba), **Aliye Rona** (Ana), **Ahmet Turgutlu** (Damat), **Demir Karahan** (İdamlık Mehmet), **Fikret Uçak** (Onbaşı)

Kamera **Ali Uğur**

Müzik **Orhan Gencebay**

Giriş

Tanıtma yazılarında «Kuran» dan bir âyet var. Bir nasihat mı? Yoksa meraklı ve biraz da anlayışı kıt bir seyirci için filmin mesajını bir anda açıklayıvermek mi? Kimbilir Metin Erksan, belki de «Yılanların Öcü», «Susuz Yaz» hırçınlığından peygamber ağırbaşlılığına doğru adımlar atmaya başlamıştır.

Öykü

Gerçekten yaşanmış ve gazetelere yansımış bir olay. Doğu Anadolu'da bir adamın bir kadını üç kez kaçırışı. Bu olay, senaryonun hareket noktası olmuş. İlk adımda olumlu bir tavır. Çünkü Yeşilçam'da senaryolar ya masa başında uydurulur, ya da dışardan kopya edilir. Cansızdır ve gerçekliği yoktur. Fakat ikinci ve üçüncü adımlar olumsuz. Yönetmenin kendine özgü erotizm saplantılarıyle olay gerçekliğini yitirmiş, giderek sosyolojik nedeninden, töresel nedenden uzaklaşmış. Yani bu kez masa başında değil de olayın anlatılışında uydurmacılığa kaçılmış.

Mutlaka bir şeyler uydurmak gerek Yeşilçam'da. Çünkü uyduruculuğun sinemasıdır Yeşilçam. Dönen dişlilerinin zorunlu kuralıdır uydurmacılık. Metin Erksan bu kuralı değiştiremez.

Dramatik Yapı

Üç kez tekrarlanan kaçırma olayının birbirlerine göre sistematik bir bütünlüğü olmadığı için dramatik yapı, gerilim fonksiyonunun gittikçe küçülen zikzaklarıyla ufalanmaktadır.

Bu olgunun nedenleri :

1) Senaryoda olayın kendine özgü gerçekliği ve sosyolojik boyutları hiç dikkate alınmamış, dolayısıyle «doğal dram»' dan uzaklaşılmış.

2) Kaçırma olayının, yönetmenin özdeş saplantılarının tekrarı olarak oluşması, sonuç benzer olaylar dizisinin oluşturduğu rutin.

3) Görüntülerdeki plâstik ve şematik benzerlik.

4) Plâstik öğe-insan dengesinin plâstik öğe lehine bozulması, sonuç Bu ikilemin dramatik açıdan gerekli fonksiyonunu yerine getirememesi.

5) Kurgudaki ağır ritm Fonksiyonel olmayan uzun çekim-süreler.

6) Geniş kadraj düzeni Hareketlerin büyük boyutlara bölünmesi ve etkileme gücünün azalması.

Görüntü Düzeni

Titiz bir fotoğraf ve stüdyo anlayışı var. Ancak :

1) Sert kontrastın çoğu kez bilinçsiz kullanımı. Örneğin Osman'ın Fatma'yı kaçırışındaki resimlerin kontrastı, kişilerin siluet görünümleriyle doğudaki kadın-erkek ilişkisini sembolize etmek için kullanılırken aynı zamanda diğer sembolik olmayan çekimlerde de kullanılması.

2) Kadraj düzeni anlatım aracı olarak yetersiz : Gelişigüzel seçilmiş alıcı açıları.

3) Alıcı hareketleri tutarsız. Genel olarak «pan» tercihi görüntüleri organik hareketsizliğe sürüklemiş.

4) Fonksiyonel olmayan alıcı hareketleri. Örnek Osman Fatma'nın çevresinde dolaşarak onu kadını olmaya zorlamaktadır. Fatma yerde yatmaktadır, bakışları sabittir. İkili genel çekimlerin arasına döndürme hareketiyle Osman'ın başının kadrın içinde dönüşü monte edilmiştir. Fatma'nın bakışı sabit olduğuna göre bu alıcı hareketi kurgusal açıdan Fatma'nın gözlerinin yerini alamaz. Böylece araya giren bu çekim anlamsızdır; fonksiyonel değildir.

Kurgu

Çekim başları ve sonları çoğu kez doğa çekimleriyle sınırlanmıştır. Bu olgu ritmi yoketmiş, giderek dramatik yapıyı olumsuz yönden etkilemiştir.

Diyaloglar

Yeşilçam'ın köy filimlerindeki kalıplaşmış lâflara bu filimde de raslanmaktadır. Oysa diyalogların yerel özellikleri dikkate alınsaydı daha etkileyici olabilirdi. Ancak «**Kuyu**» nun, diğer Yeşilçam filimlerinin gevezeliğinden arınmış olması filmin en olumlu yanıdır.

Kişiler

Kişilikler cansızdır. Karakterler daha çok kişilerin birbirleri ile olan lâf-ilişkilerinde oluşturulmakta, birtakım davranışların psikolojik nedenleri bilinememektedir. Bu olgu aslında Yeşilçam'ın eski hastalıklarından biridir. Eğer kişiler bir sembol ise sembolizmin bütün kuralları filim boyunca kendini belli etmeliydi. Oysa bu da yapılmamıştır.

Notlar

1) Bazı çekimler taklit ve özentinin ürünüdür. Örneğin tanıtma yazıları sonrası ilk çekim gerek kadraj düzeni, gerekse mizansen olarak «Western» lerdeki kadın kaçırma biçimini anımsatmaktadır. Fatma gölde (genel çekim) stilize hareketlerle beyaz kadın gibi ayaklarını yıkamaktadır. Alıcı Fatma'yı ağaçların arkasından izliyerek sağa kaydırılır. Kadra birden bir kızılderili gibi Osman elinde tüfek girer ve ön plânda Fatma'yı seyretmeye başlar. Sonra da göle doğru ilerliyerek kızı zorla kaçırmağa çalışır.

2) Birtakım plâstik öğelerin sembolik kullanılması bazı sinema baş yapıtlarındaki trükleri anımsatmaktadır. Örneğin «Viridiana» filminde Bunuel'in «ip» i kullanışı. (Dilencinin kuşağı, intihar aracı, kız çocuğun oyuncağı) **Kuyu** filminde de «ip

Osman'ın Fatma'yı ellerinden bağlayıp sürükleyerek kaçırmasına yardımcı olmakta, sonra Fatma aynı «ip» le intihar etmektedir.

3) Yeşilçam'da hiç dikkate alınmayan bir şey vardır : Ses-görüntü karşı sürümüyle (counterpoint) gerilimi yükseltme olanağı. Bu filmde de fon müziği olarak kullanılan monoton bir saz, Yeşilçam'ın bu niteliğini bir kez daha ortaya çıkarmaktadır. «Köy filmi» mi yapılacak, görüntüleri «saz» ile süsledin mi mesele tamamdır.

4) Osman, Fatma'yı ağaca bağlayarak zorla tecavüz eder. Bu motif ile ne anlatılmak istenmektedir? Doğu insanı aslında sadist bir insan mıdır? Yoksa yönetmenin kendine özgü bir tutkusu mu? Hiç bir şey belli değil!

5) Doğu Anadolu dağlarında gezip duran idamlık bir cezaevi kaçağının dünya görüşü Camus'ün felsefesini akla getirmektedir.

Sonuç :

Kuyu'ya, kadınlara olduğu gibi iyilikle davranmamak gerek. Çünkü **Kuyu** Yeşilçam'ın tipik «köy filülerinden» biridir. Başka bir deyişle popülizmin yeni bir örneğidir. Mevcut üst yapısal değer yargılarının halkın duygularında yoğunlaşmasını sağlayan bir araçtır popülizm ve onun sineması. Ana nitelikleri ve erekleri açısından (halkın kafasında yeretmiş düşünce ve alışkanlıklarını, duygu ve özlemlerini birtakım sinematografik kalıp ve şemalarla — ki bunlar halkın alışageldiği sinema anlayışıdır — tatmin etmek. Sonuç: Bilinçten uzaklaştırmak) şeklinde özetlenebilir. Filimden bazı örneklerle bu olguyu açıklamaya çalışalım

a) Kişilerin yaşam serüveni ile düzen arasındaki sosyolojik ilişki yokedilmiş ve olay sosyal çerçeve dışına çıkarılmıştır.

Osman, cinsel saplantıları olan fakat bu saplantıların sosyo-psikolojik nedenlerinin dışında soyut bir kişidir. Seyirci için hasta bir adamdır. Olsa olsa acınabilir Osman'a. Yoksa sorun toplumsal açıdan belli bir düşünceye götürmez insanı.

b) Osman'a bağlı olarak Fatma'nın da aynı soyutluk içinde ayakları havada kalmakta, dolayısiyla seyirci Osman açısından olduğu gibi Fatma açısından da olayın toplumsal nedenlerini değerlendirememektedir.

c) Fatma, anası ve babası tarafından kovulduktan sonra göbek alemlerinde içki dağıtmaktadır. Ancak bu trajik! durum, seyircinin seks duygularını tatmin etmek amacıyla bir göbek gösterisine dönüşmekte ve Fatma arka planda kalmaktadır. Değil anlatmak, birtakım acı durumları göstermeğe bile tahammülü yoktur popülist sinemanın.

d) Ayrıca filmdeki cinayetin yani Fatma'nın Osman'ı öldürüşündeki sadistçe davranışın ya da Osman'ın Fatma'yı ağaca bağlayarak zorla iğfal etmesinin seyirciyi rahatsız kılmaktan ötede hiçbir olumlu yanı yoktur. Bu en azından halkı halk adına bir başka yönden ezmektir.

Amaç ve sonuç açıkladığımız popülist sinemanın ana niteliklerine uymaktadır. Bir yandan seyirciyi karanlık salonlarda yalnızca afyonlamak, öbür yandan sözüm ona bu olguya karşı çıkar gibi gözükerek hem afyonunun dozunu artırmak hem de devrimci çevrelerden alkış toplamak. İşte Yeşilçam'ın yıllardır sürüpgiden ikilemi!

